



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die filmische Darstellung der
argentinischen Diktatur“

Band 1 von 5 Bänden

Verfasserin

Alexandra Natter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, am 15. September 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Romanistik Spanisch

Betreuerin:

Univ. -Prof. Dr. Kathrin Sartingen

INHALTSVERZEICHNIS

1 VORWORT	1
2 DISKURSANALYSE	5
2.1 DISKURSANALYSE IN DER GESCHICHTSWISSENSCHAFT	5
2.2 DISKURSANALYSE IN DER SOZIALWISSENSCHAFT	6
2.3 HERMENEUTISCHE GRUNDÜBERLEGUNGEN BEI JÜRGEN HABERMAS..	6
2.4 MICHEL FOUCAULT UND DIE DISKURSANALYSE	8
2.4.1 DISKURS	9
2.4.2 SUBJEKT	11
2.4.3 MACHT	12
2.5 DIE DISKURSANALYSE IN DER FORSCHUNGSPRAXIS	15
3 FILM	18
3.1 UNTERSCHIEDLICHE ZUGÄNGE ZUR FILMANALYSE	18
3.2 DIE FILMANALYSE NACH FAULSTICH	19
3.3 FORSCHUNGSKONZEPT FÜR EINE FILMANALYSE	20
3.4 DER ARGENTINISCHE FILM	21
3.4.1 ENTWICKLUNG UND RAHMENBEDINGUNGEN	22
3.4.2 DIE FILMPRODUKTION WÄHREND DER DIKTATUR	23
3.4.2.1 DER NIEDERGANG	23
3.4.2.2 NUEVA OLA	24
3.4.2.3 CINE LIBERACIÓN	26
3.4.2.4 FILMZENSUR	26
3.4.2.5 EXILFILME	29
3.4.2.6 EXKURS: DIE FILMPRODUKTION DES NATIONALSOZIALISMUS IN DEUTSCHLAND	31
3.4.2.7 EXKURS: DIE FILMPRODUKTION DES FRANCO - REGIMES IN SPANIEN	32
3.4.3 DIE FILMPRODUKTION NACH DER DIKTATUR	35
3.4.3.1 DIE VERGANGENHEITSBEWÄLTIGUNG	35
3.4.3.2 DIE NATIONALE UND INTERNATIONALE FILMPRODUKTION IM VERGLEICH	36
3.4.3.3 DIE NEUE FILMÄSTHETIK	38
3.4.3.4 DER UMGANG MIT DER VORHERGEHENDEN ZENSUR IM FILM ..	39
3.4.3.5 DOKUMENTARFILME	40
3.4.3.6 FIKTIONALE FILME	41
3.4.3.7 LITERATURVERFILMUNGEN	42
3.4.3.8 VERFILMUNGEN WAHRER BEGEBENHEITEN	43
3.4.3.9 DAS ARGENTINISCHE KINO DER GEGENWART	44
4 FILMANALYSE - <i>LA HISTORIA OFICIAL</i>	46
4.1 BIOGRAPHIE DES REGISSEURS LUIS PUENZO	46
4.2 TECHNISCHE DATEN UND ANGABEN ZUM FILM	47
4.3 <i>LA HISTORIA OFICIAL</i> : DIE ENTSTEHUNG UND REZEPTION DES FILMES – EIN PROTOTYPISCHER FILM DER EPOCHE	47
4.4 DIE FILMPRODUKTION	50
4.5 DIE HANDLUNGSANALYSE – SINOPSIS	51
4.6 DIE FIGURENANALYSE	53
4.6.1 DIE HAUPTFIGUREN	53
4.6.1.1 ALICIA	53
4.6.1.2 ROBERTO	54

4.6.2 DIE NEBENFIGUREN	55
4.6.2.1 GABY	55
4.6.2.2 ANA	56
4.6.2.3 SARA	56
4.7 DIE BAUFORMEN DES FILMES	57
4.7.1 DAS 5 – AKT MODELL NACH ARISTOTELES	57
4.7.2 AUDITIVE EINSTELLUNGEN UND DIE INSZENIERUNG VON MACHT	58
4.7.2.1 MUSIK	59
4.7.2.1.1 LIEDERTEXT	60
4.7.2.1.2 MARÍA ELENA WALSH	60
4.7.3 MULTIPLE BAUFORMEN UND DIE INSZENIERUNG VON MACHT	61
4.7.3.1 INHALT, POSITIONIERUNG DER KAMERA UND LICHT-EINSTELLUNG	62
4.7.3.2 VISUALISIERUNG UND SOUNDEBENE	63
4.7.3.3 TON IM VORDERGRUND UND HINTERGRUND	64
4.7.4 VISUELLE EINSTELLUNGEN UND DIE INSZENIERUNG VON MACHT	65
4.7.4.1 RAUM	65
4.7.4.2 LICHT UND FARBE	69
4.7.4.3 MISE – EN – SCÈNE: KAMERA UND MONTAGE	70
4.8 DIE NORMANALYSE – NORMEN, WERTE UND IDEOLOGIEN	71
5 DIE SYMBOLIK DER DIKTATUR IN <i>LA HISTORIA OFICIAL</i>	72
5.1 GLAS	73
5.2 SPIEGEL	75
5.3 MANN UND FRAU	76
5.4 KIRCHE	78
5.5 DIE LANDESGESCHICHTE	79
5.6 WÜRDE UND GERECHTIGKEIT	81
5.7 KATHARSIS	82
6 CONCLUSIO	84
7 RESÚMEN EN ESPAÑOL	87
8 VERZEICHNISSE	92
8.1 FILMVERZEICHNIS	92
8.2 ABBILDUNGSVERZEICHNIS	96
8.3 LITERATURVERZEICHNIS	97
9 ANHANG: SEQUENZPROTOKOLL	102
10 ABSTRACT	108

1 VORWORT

Als im Jahr 1983 die argentinische Diktatur gestürzt wurde und das Volk den Schritt in die Demokratie machte, geschah dies nicht unproblematisch. Die Gesellschaft als Machtträger besitzt ebenso eine wichtige Rolle wie auch die Herrschaftsform über die beherrschte Gesellschaft. Deshalb galt es zu diesem Zeitpunkt besonders das Machtverhältnis von Regierung und Gesellschaft neu zu definieren. Schon in den alten Hochkulturen drückte sich die Macht der Herrschenden und der Staaten, ebenso wie das Gedankengut der Gesellschaft in der Kunst aus. Aber die Beziehung zwischen den Machthabern und der Kunst funktionierte in Argentinien nicht reibungslos. Im Zuge der folgenden Arbeit wird die filmische Darstellung der argentinischen Diktatur zur Forschungsthematik.

Das Interesse an politischen Systemen im Zusammenhang eines kulturellen Gefüges galt für mich als einer der ausschlaggebenden Punkte in Bezug auf das Diplomarbeitsthema. Ein weiterer Punkt für diese Auswahl bildet die politische Vergangenheit Österreichs. Die Erzählungen der Geschichte reichen bis in die jüngste Generation aus, um von den schrecklichen Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs gekennzeichnet zu sein. Immer wieder wird anhand verschiedener Projekte versucht, die Vergangenheit zu bewältigen. Im Laufe meines Studiums beschäftigte ich mich häufig mit der politischen Situation in Lateinamerika. So beschloss ich allmählich die Thematik der Diktaturen in Argentinien in der Diplomarbeit aufzugreifen. Die Ereignisse während der Diktaturen prägen die argentinische Gesellschaft bis heute und die diktatorische Vergangenheit stellt des Weiteren auch ein entscheidendes Kriterium für die filmische Entwicklung des Landes dar. Trotz einer gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Krise in Argentinien ist ein Kreativitätsboom im argentinischen Kino bemerkbar. Die Krisensituation des Landes bringt ein unerschöpfliches Repertoire an Geschichten mit sich. Der Aufarbeitungsprozess, den es nach der letzten Diktatur zu bewältigen galt, findet besonders Ausdruck in der filmischen Produktion Argentiniens.

Auffallend bei den politischen Entwicklungen in Argentinien sind die politischen Bezüge, Parallelen und Einflüsse zu Europa. Argentinien wies einen mit den europäischen Diktaturen des Zweiten Weltkrieges vergleichbaren ideologischen Diskurs auf. Eine besondere Funktion fiel hierbei Juan Domingo Perón zu, der seine politischen Muster teilweise an Mussolini und Hitler anlehnte (vgl. Boris / Tittor, 2006, S 13f). Bereits ab dem Zeitpunkt der Kolonialisierung der lateinamerikanischen Länder kann von einer politischen Orientierung an Europa gesprochen werden.

Im Laufe der Arbeit wird ersichtlich werden, dass Argentinien neben der politischen Entwicklung, auch einen interessanten Fall im filmischen Bereich bietet. Aufgrund der sozialen Missstände, den politischen Unregelmäßigkeiten und den brutalen Regimes, wurde und wird auch noch heute eine umfassende Themenvielfalt im argentinischen Film abgehandelt. Besonders am Ende der letzten Diktatur lässt sich eine enorme Entwicklung im filmischen Bereich erkennen, da viele Filme erst nach der Aufhebung der Zensur produziert werden konnten. Deshalb wird sich die zeitliche Perspektivisierung im speziellen auf den unmittelbaren Zeitraum nach der Diktatur richten.

In der Einleitung wird zunächst eine Übersicht über den Arbeitsablauf gegeben. Im Zuge dessen wird erklärt, welche Schritte für die Forschungsarbeit als relevant betrachtet werden. Auch wird der inhaltliche Ablauf der vorliegenden Arbeit an dieser Stelle erläutert, ebenso wie spezielle Vermerke zum inhaltlichen Aufbau und allgemeinen Bezeichnungen im Vorhinein geklärt werden. Dies soll die generellen Richtlinien von Anfang an klären und dem Verständnis der Leser dienen.

Im zweiten Kapitel dient die Beschäftigung mit der Diskursanalyse zunächst dazu, die unterschiedlichen Zugänge dieser Analyse über die Geschichts- und Sozialwissenschaften aufzuzeigen. Nachdem weiters einige Überlegungen zur Hermeneutik nach Jürgen Habermas abgehandelt werden, wird die Diskursanalyse nach Michel Foucault vorgestellt. Seine Auffassung des Begriffes „Macht“ spielt eine zentrale Rolle für den methodischen Auswertungsteil dieser Arbeit. Deshalb werden die Hauptthesen (Diskurs, Subjekt, Macht) von Foucault genauer vorgestellt. An dieser Stelle wird weiters erklärt, inwiefern dieser Zugang als Kriterium für die folgende Filmauswahl in den Kapiteln zur Kontextualisierung des argentinischen Filmes diene und inwiefern die diskursanalytischen Zugänge innerhalb der Filmanalyse von *La Historia oficial* fungieren. Die Fragestellungen und die Arbeitshypothese werden am Ende des Kapitels klar definiert.

Das dritte Kapitel beleuchtet unterschiedliche Ansätze der Filmanalyse. Dabei soll aufgezeigt werden, welche Aspekte für die Filmanalyse dieser Arbeit als relevant gelten. Im speziellen wird dabei geklärt, weshalb die Methodik nach Werner Faulstich gewählt wurde. Durch eine übersichtliche und vielseitige Herangehensweise, erweist sich Faulstich als besonders geeignet. Dann wird das Konzept für die Analyse des Filmbeispiels vorgestellt, anhand dessen die Hypothese der vorliegenden Arbeit beantwortet werden soll. Im darauf folgenden Kapitel werden die Rahmenbedingungen und die Entwicklung des Filmes in Argentinien abgehandelt. Dabei soll im Besonderen geklärt werden, inwiefern die Thematik der Diktatur

im Film dargestellt wird. Der Fokus wird auch hier speziell auf den Zeitraum während und unmittelbar nach der letzten Diktatur gerichtet. Die filmgeschichtliche Entwicklung des Landes wird anhand unterschiedlicher Etappen - der Blütezeit, dem Niedergang durch die Diktatur, der Zensur und auch den neuen aufkommenden künstlerischen Strömungen - aufgezeigt. Im nächsten Unterkapitel wird die Exilfilmproduktion während der Diktaturen in Argentinien zentralisiert. Um die Ähnlichkeiten und Unterschiede zu anderen diktatorischen Regimes aufzeigen zu können, wird ein Exkurs in den nationalsozialistischen Film unternommen. Ebenso wird auch der franquistische Einfluss auf den spanischen Film in einem weiteren Kapitel belegt. Zur diskurs - analytischen Unterstützung werden im gesamten Kapitel besonders die Illustrationen von Filmbeispielen dieser Epoche und Thematik herangezogen.

Nachdem die theoretischen Grundlagen geklärt wurden und der argentinische Film in Bezug auf die Diktatur abgehandelt wurde, wird im methodischen Hauptteil der Arbeit der Film *La Historia oficial* ausgewertet. Dabei soll die Darstellung der Diktatur filmanalytisch reflektiert werden. Im Laufe der Filmanalyse wird neben der Funktion der Handlung und der Figuren vor allem die Intention des Regisseurs relevant. Als „prototypischer“ Film der postdiktatorischen Epoche betrachtet, trägt der Film die Rolle, den Übergang des Landes in die Demokratie aufzuzeigen. Zunächst wird reflektiert, wie die Thematik der Diktatur vom Regisseur Luis Puenzo verarbeitet wurde. Dies erfolgt anhand der analytischen „Schablone“ von Faulstich.

Im nächsten Kapitel wird eine interpretative Auseinandersetzung von Themenschwerpunkten rund um die Diktatur vorgenommen. Der methodische Teil wird von den empirischen Befunden und der Beantwortung der im Kapitel 2.5 formulierten Forschungsfragen abgerundet.

Kapitel 7 fasst die Erkenntnisse der diskursanalytischen Auseinandersetzung mit der Darstellung der Diktatur zusammen. Das Kapitel 8 befasst sich mit derselben Aufgabe in Spanisch.

Filme, die in der vorliegenden Arbeit auch nur einmal erwähnt werden, werden zur besseren Übersicht im Filmverzeichnis angeführt. Die Informationen beinhalten den Filmtitel, Entstehungsjahr und –Land, Namen der Produzenten, Drehbuchautoren und Regisseure. Das Filmverzeichnis dient dem Nachschlagen und bietet die Möglichkeit Verbindungen

zwischen manchen Regisseuren, Drehbuchautoren und Produzenten, auf die in der Arbeit auf Grund des Umfangs nicht mehr eingegangen werden konnte, zu bilden.

Die Kenntnis über den Inhalt des analysierten Filmbeispiels erleichtert das Verständnis der interpretativen Auseinandersetzung in dieser Arbeit. Deshalb wurde im Anhang ein detailliertes Sequenzprotokoll erstellt.

Dem Leser wird auffallen, dass in der Bezeichnung Lateinamerikanischer Film, lateinamerikanisch immer mit einem großen „L“ geschrieben wurde. Der Grund liegt in der Tatsache, dass es sich beim Lateinamerikanischen Film um eine konkrete Bezeichnung handelt und nicht um ein beschreibendes Adjektiv. Begrifflichkeiten die einen ebensolchen Status inne tragen, werden alle mit Großbuchstaben geschrieben.

Um die Filmtitel vom übrigen Text abzuheben, wurden diese immer kursiv angeführt. Weitere Informationen zu den Filmen – wie Entstehungsland, -Jahr oder Regisseur – finden sich im Filmverzeichnis, außer es handelt sich um eine nähere Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Film. Aufgrund der Themenauswahl und der Tatsache, dass diese Diplomarbeit für das Fach Romanistik geschrieben wird, wurden vermehrt spanische Literaturquellen herangezogen. Deshalb werden manche spanische Definitionen in den Text integriert und entweder in einer Klammer oder einer Fußnote übersetzt.

An dieser Stelle soll auch erwähnt werden, dass im Falle nicht genderisierter Bezeichnungen beide Geschlechter impliziert werden.

Am Ende der Arbeit sollen Antworten auf die Fragen gegeben werden, die den argentinischen Film und im speziellen das Filmbeispiel in Bezug auf die Diktatur auszeichnen. Dient er, und wenn ja, inwiefern dazu, die historischen Ereignisse mit ihren Auswirkungen auf die Normen und Werte der argentinischen Gesellschaft widerzuspiegeln? Welche Konsequenzen hat das politische System der Diktatur auf die argentinische Filmgeschichte? Wie wird die Diktatur dargestellt? Inwiefern findet die Inszenierung dessen im Filmbeispiel *La Historia oficial* statt?

2 DISKURSANALYSE

Die Diskursanalyse kann als eine Sammlung von unterschiedlichen Forschungsmethoden bezeichnet werden, welche innerhalb der Geschichts-, Sozial- und Literaturwissenschaften angesiedelt sind. Heute forschen auch jüngere Disziplinen, wie etwa die Kultur-, die Politik- oder die Medienwissenschaften anhand der Diskursanalyse (vgl. Nonhoff, 2002, S 23f). Im folgenden Kapitel werden verschiedene diskursanalytische Zugänge und Methoden vorgestellt. Der Diskursbegriff wird grundsätzlich durch die normative und die analytische Prägung (vgl. Nonhoff, 2002, S 5) getrennt. Beide Begriffe werden in den folgenden Kapiteln behandelt. Im Rahmen dieser Arbeit dient die Diskursanalyse als Grundpfeiler für die methodische Forschung.

2.1 DISKURSANALYSE IN DER GESCHICHTSWISSENSCHAFT

Der historischen Diskursanalyse liegt eine doppelte Vermittlung von Geschichte zugrunde. Einerseits dienen geschichtswissenschaftliche Abhandlungen und Geschichtsbücher zur Forschungsgrundlage, zum anderen werden Geschichtsdaten analysiert. Dabei entstehen Zeichensysteme, welche die Geschichte vermittelt. Demzufolge wird Geschichte immer konstruiert. Historische Ereignisse, Strukturen und Prozesse sind also untrennbar mit ihrer Repräsentation verknüpft. Geschichte ist nur in vermittelter Form zugänglich, sozusagen als „repräsentierte Realität“. Die Aufgabe der Diskursanalyse ist, die Formen und Regeln der Repräsentation heraus zu kristallisieren (vgl. Nonhoff, 2002, S 33f).

Im Rahmen dieser Arbeit werden die historischen Ereignisse, gleichzeitig mit dem argentinischen Film abgehandelt. Zum einen werden sie somit stark miteinander in Verbindung gebracht, gleichzeitig verkörpert der Film das vermittelnde Zeichensystem. Daraus soll ersichtlich werden, inwiefern die Geschichte des Landes (die Realität) im Film repräsentiert wird. Im Zuge dessen, sollen Tendenzen der Filmproduktion, aber auch besondere Vorkommnisse abgehandelt werden. Welche Formen und Regeln der Repräsentation der argentinischen Geschichte sind im Film zu erkennen?

2.2 DISKURSANALYSE IN DER SOZIALWISSENSCHAFT

Besonders in den letzten Jahren ist das wissenschaftliche Interesse an sozialwissenschaftlichen Diskurstheorien gestiegen, da die Zahl an Kommunikationsprozessen und –inhalten in den unterschiedlichen Bereichen beständig steigt. Auch die soziale Kontrolle und Macht wird immer zahlreicher diskursiv, anhand symbolischer Praktiken und Kommunikation vermittelt (vgl. Keller, 2001, S 7). Dieses Phänomen erklärt sich beispielsweise durch die vermehrte und vereinfachte Kommunikation im Internet, zunehmende Filmproduktionen und ähnliche Erscheinungen dieser Art. Gleichzeitig erklären diese Entwicklungsprozesse den steigenden Gebrauch der sozialwissenschaftlichen Diskursanalyse.

Kellers Ansatz der diskursanalytischen Forschungen, beschäftigt sich mit den Prozessen der sozialen Konstruktion und Typik, sowie kulturellen Sinnzusammenhängen. Öffentliche Symbole, soziale Handlungen und Praktiken funktionieren in einer gesellschaftlichen Wissensordnung. Diese bezeichnet er als kollektiv - interaktive Konstrukte (vgl. Keller, 2001, 12f).

Dieses Fundament wird für die Interpretation und Analyse der Symbolik der Diktatur im 5. Kapitel übernommen. Erst wenn ein Zeichen von Mehreren gleichzeitig verstanden wird, kommt die Bedeutung zu Tage. Um einem Symbol einen Sinn aufzuerlegen, muss ein kultureller Zusammenhang bestehen. Die Auffassung des Begriffes der „symbolischen Ordnungen“ nach Keller dient dieser Sinnstiftung aus Sicht der sozialwissenschaftlichen Diskursanalyse (vgl. Keller, 2001, S 14).

2.3 HERMENEUTISCHE GRUNDÜBERLEGUNGEN BEI JÜRGEN HABERMAS

Ein Vertreter der normativen Diskursanalyse ist Jürgen Habermas (*1929). Nach ihm soll das hermeneutische Verstehen der Wissenschaftler in erster Linie einen praktischen Lebensbezug implizieren. Mithilfe von bestimmten Regeln und Kenntnissen, die sich innerhalb der Hermeneutik etablierten, wird dann ein bestimmtes Forschungsergebnis erzielt.

„Das hermeneutische Verstehen kann die Struktur seines Gegenstandes niemals so weit analysieren, dass alles Kontingent daran getilgt wäre. (...) Hermeneutik ist eine Form der Erfahrung und der grammatischen Analyse zugleich.“

(Habermas, 1973, S 204)

Menschen fungieren nach Habermas als „Teil der Wahrheit“. Als Menschen denken Sozialwissenschaftler als Teil eines Ganzen und gelten somit als ebensolches „Teil der Wahrheit“. Das Subjekt (der denkende Mensch) handelt immer individuell. Habermas bezeichnet diesen Umstand als „Einheit des Subjekts und des Prädikats“ (vgl. Habermas, 1973, S 43). Das subjektive Handeln beruht auf den naturalistischen Interessen des Individuums. Um jedoch objektive Ergebnisse erzielen zu können, gilt es nach wissenschaftlichen und nicht nach naturalistischen Interessen zu forschen (vgl. Habermas, 1973, S 350f). Definierte Standpunkte, Hypothesen und Theorien können zu Aussagen führen, die als wissenschaftlich betrachtet werden. Das ultimative Ziel ist die definitive Gültigkeit dieser Aussagen. Der Forschungsprozess kann jedoch nie ganz abgeschlossen werden, da eine unbestimmte Anzahl von Variablen und Faktoren die Ergebnisse beeinflussen (vgl. Habermas 1973, S 116f). Demzufolge kann immer nur ein momentanes Forschungsziel erörtert werden.

Die Wissenschaft entwickelt fortlaufend erneuerbare Forschungsergebnisse. Inwiefern die Ergebnisse als „wahr“ und „richtig“ gelten, hängt vom intersubjektiven Konsens ab. Das bedeutet auch, dass in jeder individuellen Meinung ein Rest von Irrtum bleibt. Kein Individuum (Wissenschaftler) kann in einem Leben die vollständige Wahrheit erlangen. Möglicherweise werde sein Blick zwischenzeitlich sogar getrübt (vgl. Habermas, 1973, S 119).

In seinen Forschungen beschäftigt sich Habermas weiters damit, wie politisches Handeln frei von Vorurteilen legitimiert werden kann. Anhand der Diskursforschung geht er der Frage nach der Objektivität von Politik nach. Nach Habermas kommt dem Diskurs in der Politik die „wesentliche Aufgabe zu, die Erzeugung allgemein verbindlicher, sowohl legitimer als auch vernünftiger Normen zu ermöglichen und so Rationalisierung von Gesellschaft zu befördern“ (Nonhoff, 2002, S 69). Es handle sich, so Nonhoff, dabei jedoch lediglich um einen Lösungsansatz für gesellschaftliche Probleme, institutionalisierende Rechtsgrundlagen und Verfahren, aber auch um eine Hoffnung auf gesellschaftlichen Fortschritt und menschliche Emanzipation. Nonhoff meint, dass Habermas den Diskurs nur als Mittel zum Zweck verwende und nicht klar ersichtlich werde, warum gerade der Diskurs als adäquates Mittel

herangezogen wurde. So bezeichnet Nonhoff die politische Objektivität als Bedingung für die „Chancengleichheit bei der Kommunikationsbeteiligung und die Irrelevanz von diskursexterner Machtbeziehungen“ (vgl. Nonhoff, 2002, S 68ff).

Diese Ansätze innerhalb der hermeneutischen Forschungen beziehen sich einerseits auf das Individuum und die Subjektivität, andererseits versucht Habermas so die politische Objektivität zu legitimieren. Dass während der Diktaturen in Argentinien ein Teil der Gesellschaft, durch Unterdrückung, Folter und Ermordung für eine unausgeglichene Balance dieser politischen Objektivität sorgte, drückt sich auch im Filmbeispiel aus. Inwiefern ist aber der Regisseur und die Drehbuchautorin des Filmes objektiv in ihren Inszenierungen? Dem soll im Kapitel 4.3 auf den Grund gegangen werden.

Geisteswissenschaftliche Methoden sind von Verstehen, Erleben und Objektivierung gekennzeichnet, da „die Welt, in der sich das geschichtlich - gesellschaftliche Leben der Menschen äußert, [...] Gegenstand der Forschung“ (Habermas, 1973, S 185) ist.

Die Grundlagen und die Rechtfertigung für die Hermeneutik werden aus diesen theoretischen Annahmen gebildet. Wissenschaftler forschen aufgrund und anhand ihrer persönlichen Erfahrungen. Das macht diese Wissenschaft zur Geisteswissenschaft. Die hermeneutischen Überlegungen nach Habermas zählen zur normativen Diskursanalyse. Die analytische Diskursanalyse hingegen unternimmt einen differenzierten Zugang. Der Begründer und ein Hauptvertreter dessen ist Michel Foucault.

2.4 MICHEL FOUCAULT UND DIE DISKURSANALYSE

„Diskurse sind damit zum einen [...] sprachliche Gebilde, die über einen Satz hinausgehen; aber zum anderen werden im Begriff des Diskurses [...] die Situiertheit eines sprachlichen Gebildes in seinem jeweiligen Produktionskontext und die aus eben dieser Text - Kontext-Beziehung resultierende Produktion von Sinn und Bedeutung mitgedacht.“

(Nonhoff, 2002, S 70)

Die Diskursanalyse wurde von Michel Foucault (1926 – 1984) ursprünglich nicht als Verfahren zur Erforschung, Beschreibung oder Interpretation einzelner medialer Inszenierungen angesehen. Dennoch wird sie heute zunehmend für Analysen innerhalb der Medienwissenschaften verwendet. Foucault hat mit der Diskursanalyse Wissensformationen untersucht, die zu den Humanwissenschaften gerechnet werden. Im Mittelpunkt dieser Forschungen steht der Untersuchungsgegenstand „Mensch“, wobei bestimmte epistemologische Strukturen konstruiert wurden, welche innerhalb einer Gemeinschaft von Wissenschaftlern als wahr und allgemeingültig erklärt worden sind (vgl. Keller, 2001, S 31ff).

Bei Michel Foucault werden vor allem Machtbeziehungen untersucht. Sein diskursiver Ansatz vertritt drei Hauptthesen (Diskurs, Macht und Subjekt), welche in den folgenden Kapiteln vorgestellt werden.

2.4.1 DISKURS

Foucault begreift den Diskurs als eine Ordnung, die determiniert, was zu einem bestimmten Zeitpunkt auf welche Weise gedacht und gesagt werden kann und was nicht (vgl. Reckwitz, 2008, S 35. Durch eine Determination wird etwas sichtbar gemacht, gleichzeitig aber auch etwas verdeckt. Dem unterliegt also der Gedanke, dass jeder Diskurs gleichzeitig auch etwas ausschließt.

Im Diskurs wird durch das „zur Sprache bringen“ eine Bedeutung hervorgebracht, der Gegenstand wird erst geschaffen. Hall fasst dies folgend zusammen: Diskurs definiert und produziert die Wissensobjekte und bestimmt die Art und Weise, wie ein Thema zur Sprache gebracht wird. Weiters ist der Diskurs dafür zuständig, wie unsere Gedanken in die Praxis umgesetzt werden (vgl. Hall, 1997, S 43ff). Diskurs bestimmt und regelt das Verhalten, gleichzeitig verhindert er auch Denkweisen. Foucault setzt die kommunikative Auseinandersetzung mit einem Thema voraus.

An dieser Stelle sollen zwei Beispiele genannt werden, die aufzeigen, inwiefern im Filmbeispiel Diskurse durch das zur Sprache bringen hervorgerufen werden. In *La Historia oficial* wird erst ab etwa der Hälfte des Filmes über die Hintergründe der Adoption gesprochen. Anfänglich wird die Wahrheit bewusst verschwiegen, negiert und sogar

verleugnet. Durch das zur Sprache bringen wird ein neuer Diskurs eröffnet, den es gilt, bis zum Ende des Filmes hin, aufzudecken.

Die Opfer der Militärdiktatur werden im Filmbeispiel durch ihre Abwesenheit dargestellt. Der Diskurs entsteht erst im Laufe des Filmes. Ihre Bedeutung wird dadurch erst allmählich ersichtlich, indem über die wahren Hintergründe der Adoption, ihrem „Verschwinden“ (Entführung und Tod) gesprochen wird. Was nicht diskutiert wird, existiert nicht nach Foucault. Wir können nur über etwas Wissen haben, wenn wir ihm Bedeutung zukommen lassen.

Foucault stellt den Diskurs über die Sprache, denn Diskurs charakterisiert zudem die Fähigkeit, Beziehungen zwischen:

„Institutionen, ökonomischen und gesellschaftlichen Prozessen, Verhaltensformen, Normsystemen, Techniken, Klassifikationstypen und Charakterisierungsweisen herzustellen.“

(Foucault, 1997, S 68)

In seiner Schrift „Die Ordnung der Diskurse“ definiert Foucault vier Begriffe als relevant für die Analyse von Diskursen: Ereignis, Serie, Regelmäßigkeit und Möglichkeitsbedingung (vgl. Foucault, 2000, 35ff). Der Fokus seines Forschungsinteresses liegt hierbei speziell auf der Untersuchung nach den Beschränkungen und Begrenzungen von Diskursen. Die Regeln für Diskurse sind Kontroll- und Disziplinierungspraktiken untergeordnet. Um einen Diskurs erforschen zu können, nennt Foucault folgende Kriterien:

„Der Diskurs wird konstituiert durch die Differenz zwischen dem, was man korrekt in einer Epoche sagen könnte (nach den Regeln der Grammatik und denen der Logik) und dem, was tatsächlich gesagt wird.“

(Foucault zitiert nach Lemke, 1997, S 46)

Nach Foucault kann ein Diskurs nicht nur lediglich anhand eines Textes (oder Mediums, und ähnliches) analysiert werden. Diskurse, wie zum Beispiel eine bestimmte Denkweise, treten in einer Reihe von Publikationen auf und werden mit anderen Texten verglichen (vgl. Reckwitz, 2008, S 56ff).

Schließlich vereinfacht Foucault seine Diskurstheorie, indem er bestimmten Dingen nur in einem spezifischen historischen Kontext eine Bedeutung oder ein Wahrheitsgehalt zuschreibt. Dasselbe Phänomen könne nicht in einer anderen historischen Periode wieder gefunden werden. Jede Periode produziere durch Diskurs Wissen, Wissensobjekte, -subjekte und –praktiken. Nach Foucault seien Phänomen in jeder Epoche durch unterschiedliche Merkmale gekennzeichnet. Sie können, aber müssen sich nicht notwendigerweise auf ihnen aufbauen (vgl. Hall, 1997, S 46).

„Worum es Wissen und Handeln geht, ist Macht. [Macht] verknüpft Wissen und handeln. [...] Macht ist nicht die Herrschaft einer ökonomischen Klasse über eine andere. [...] Macht ist gleichsam unentrinnbares Entwicklungs- und Integrationsprinzip von Gesellschaft.“

(Knoblauch, 2001, S 211)

Es kann gesagt werden, dass der Begriff des Diskurses nach Foucault eine Regelmäßigkeit sozialer Handlungen darstellt. Die sozialen Handlungen entspringen materiellen und sprachlichen / zeichenhaften Symbolen, die sich stets auf vorhergegangene Handlungen beziehen und zukünftigen Handlungen Raum bieten. Der Kontext bietet dabei das Fundament für einen Diskurs. Von diesem Begriff ausgehend, erweitert er seine Theorie um den Begriff des Subjekts.

2.4.2 SUBJEKT

Die Geschichte des Subjekts wird nach Foucault folgendermaßen definiert:

„Es bezeichnet das Subjekt, das der Herrschaft eines anderen unterworfen ist und in seiner Abhängigkeit steht; und es bezeichnet das Subjekt, das durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis an seine eigene Identität gebunden ist.“

(Foucault, 1982, S 54)

Das Subjekt ist sozusagen einer gewissen Instanz untergeordnet, welche die Moralität, Autonomie und das zielgerichtete Handeln bestimmt. Diese sind kulturellen Machtgefügen untergeordnet, dessen Perspektive sich nicht auf eine reine Idee stützt, sondern für Diskursräume und ihre praktische Umsetzung in materielle Subjektformungen offen ist.

Foucault untersucht das Subjekt nicht von der geistigen Perspektive aus, sondern anhand technischer Aspekte. Denn immer wieder knüpfen neue Diskurse an die alten Diskurse an, so Foucault. Diese Verknüpfungen bieten ein Klassifikationsraster, in denen Subjekte vorgestellt, unterschieden und produziert werden und / oder sich selber produzieren. Dabei spielen die Komponenten des historischen Kontextes und die kulturelle Einbettung eines Subjekts die tragende Rolle. Hinzu kommt eine gewisse Einschreibung und Einverleibung des Subjektcodes und der Technologien, welche in erster Linie am Körper erfolgen. In zweiter Linie werden im Geist die spezifischen Fixierungen und Orientierungen eingeschrieben (vgl. Reckwitz, 2008, S 29ff).

Die Subjektposition wird durch die kulturelle Klassifikation nun entscheidend geprägt. Die Regelmäßigkeit oder ein Diskontinuitätssensorium sowie die bisher dominanten Diskurse entscheiden über die Machtposition des Subjektes. Die Rolle der Subjektivität eines Subjektes gilt als weiteres Kriterium für die Diskursanalyse, ebenso wie die Autorität, die sich auf einen Diskurs beruft, eine Grundlage bildet. Die bestehenden diskursiven Ordnungen und ihre Subjektpositionen sind gleichzeitig eng an nicht - diskursive Komplexe gekoppelt. Technologien und Materialien bilden ein Ensemble von Wissensordnungen und materialen Artefakten, welche als vorgegebene Grundlage für die Positionierung des Subjekts dienen (vgl. Reckwitz, 2008, S 30f).

2.4.3 MACHT

Für Foucault bedeutet die Untersuchung von Diskursen zugleich auch die Untersuchung von Macht, denn Macht strukturiert für ihn Diskurse. Dadurch werden manche Diskurse relevanter als andere und die Macht legitimiert sich als Resultat daraus. Aus dem Blickwinkel von Diskursen können gesellschaftliche Entwicklungen und Ideengeschichte gleichzeitig erforscht werden, wobei Foucault mit seinen Kernbegriffen (vgl. Foucault, 1994, S 248f) (Diskurs, Macht, Disziplin, Wissen, Wahrheit) innerhalb seiner Werke ein offenes Forschungsfeld beibehält und seine Definitionen immer wieder auf vorhergehenden aufgebaut, erweitert und teilweise verändert werden. Jedoch bleibt der Machtbegriff stets im Kernbereich seiner Untersuchungen.

„Man muss aufhören, die Wirkungen der Macht immer negativ zu beschreiben, als ob sie nur „ausschließen“, „unterdrücken“, „verdrängen“, „zensieren“, „abstrahieren“, „maskieren“,

„verschleiern“ würde. In Wirklichkeit ist die Macht produktiv; und sie produziert Wirkliches. Sie produziert Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale: das Individuum und seine Erkenntnis sind Ergebnisse dieser Produktion.“

(Foucault, 1994, S 249)

Der Machtbegriff von Foucault hat demzufolge keine primär unterdrückende Wirkung. Vielmehr produzieren sich diskursive Formationen aus den Machtverhältnissen heraus. Somit stellt die Macht das Wissen und die Normalität her, woraus sich die Subjekte klassifizieren. Deshalb ist Macht nichts was jemand besitzen oder bestimmen könnte, sondern etwas das durch Anonymität und Regelmässigkeit innerhalb von Beziehungsgeflechten der Gesellschaft entsteht.

Des Weiteren erscheint bei Foucault die Definition des produktivistischen Machtkonzeptes, welches sich in einer kontinuierlichen Entwicklung befindet. Selbst die Subjektposition, wie vorhergehend beschrieben, ist innerhalb einer Machtbeziehung erkennbar (vgl. Reckwitz, 2008, 30f).

„Sowohl die Formationsregeln der Diskurse als auch die diskursivtechnologischen Komplexe der Dispositive bringen im positiven, produktiven Sinne als „Macht / Wissens“-Komplex erst das Subjektsein in seinen historischen Versionen hervor. Macht ist nichts bloß Repressives, sondern etwas Produktives, als „pouvoir“, ein Macht-Können, das neue Wirklichkeiten herstellt.“

(Reckwitz, 2008, S 31)

Ein Subjekt außerhalb der Machttechnologien erscheint damit als eine liberale Selbsttäuschung. Für die Analyse wird das Subjekt in den Diskurs gestellt. Die Kräfteverhältnisse, in dem sich Diskurs / Praxis – Komplexe in Kämpfen gegenüberstehen, ist entscheidend (vgl. Reckwitz, 2008, S 31).

„Nur in Grenzfällen zementieren sich diese dynamischen Kräfteverhältnisse in hegemonialen Herrschaftssystemen – und selbst dann lassen sich noch „widerständige“ Herde alternativer Subjektivation finden.“

(Reckwitz, 2008, S 32)

Diese Perspektive aus genealogischer Sicht auf die Subjektgeschichte gerichtet, bringt den Fokus auf die spezifische Konfliktkonstellation. Zu einem bestimmten Zeitpunkt werden historische Kräfte gebildet, welche gegeneinander gerichtet agieren. Die Konstellation der historischen Ereignisse und der Kräfteverhältnisse ereignen sich meist zufällig zu einem bestimmten Zeitpunkt (vgl. Reckwitz, 2008, S 32).

Wenn ein Subjekt von Anderen getrennt wird, wird durch die Isolation der kontrollierende Blick von außen trainiert. Das Subjekt transformiert Fremd- in Selbstbeobachtung. Das Ergebnis dieser Disziplinierung des Subjekts ist im Sinne von Foucault eine „Individualisierung“:

„Individualisierung meint hier keine Befreiung aus sozialen Kontrollmechanismen, sondern stellt sich als Resultat bestimmter sozialer Fremd- und Selbstbeobachtungstechnologien heraus.“

(Reckwitz, 2008, S33f)

Die Individualisierung, oder anders ausgedrückt die Eigendynamik der Machtkonstruktion wird anhand von sich selbst steuernden Entitäten, Interessen, Bedürfnissen, Märkte, Kulturen und natürlichen Prozessen gemessen. Diese Elemente versuchen, die Selbststeuerung der Kräfteverhältnisse zu leiten (vgl. Reckwitz, 2008, S 34).

„Moderne Formen des Regierens setzen keine Tabula-rasa-Leere des Subjekts voraus, sondern forcieren eine Regierung von dessen Selbstregierung, eine Regulierung des Interesses, des Selbstverhältnisses, des Begehrens der Subjekte – aber auch der sozialen „Milieus“ bis hin zur gesamten „Bevölkerung“ einer ganzen Gesellschaft und ihrer emergenten Ebene des Sozialen.“

(Reckwitz, 2008, S 36)

Foucaults Kernthesen können folgendermassen zusammengefasst werden: Wissen ist mit Machtbeziehung verwoben, denn so wird in der Praxis die Regulierung des sozialen Verhaltens gesteuert. Es entscheidet auch darüber, ob etwas in einen Diskurs aufgenommen wird. Wissen wird in Verbindung mit Macht nicht automatisch zur „Wahrheit“, sondern bestimmt welche spezifischen formative Diskurse zur „Wahrheit“ gemacht werden. Innerhalb der Gesellschaft wird diese Aufgabe in der Regel von der Politik übernommen, aber auch andere Instanzen können entscheidend für die Entstehung von Diskursen sein. Macht

verläuft nicht automatisch innerhalb einer Rangordnung von oben nach unten, sondern kreist innerhalb von Netzwerken und verschiebt sich ständig. Es bedeutet, dass alle Mitglieder einer Gesellschaft gleichzeitig unterdrücken und auch unterdrückt werden. Daher ist Macht nicht notwendigerweise negativ, sondern produktiv. Sie ist zuständig für die Entstehung und Entwicklung neuer gesellschaftlicher Formen. Macht produziert somit neue Diskurse (vgl. Hall, 1997, 48ff).

Der Diskurs ist für Foucault breiter angelegt als Sprache, er bezieht den historischen Kontext mit ein. Er glaubt nicht an die Existenz von Wahrheit, sondern spricht vielmehr von einem „Wahrheit stiftenden Regime“. Dieser Ansatz wird für die methodische Auswertung in dieser Arbeit übernommen, gleichzeitig wird der Regisseur eines Filmes als Stifter dieser subjektiven Wahrheit betrachtet.

„Ich setze voraus, dass in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu bannen.“

(Foucault, 2000, S 10)

Foucault interessiert sich weniger explizit für politische Theorien, sondern mehr für die sozialen Aspekte eines Gesellschaftsgefüges an den Randzonen des Alltags. Im Rahmen der Filmanalyse werden die gesellschaftspolitischen Folgen der Diktatur, explizit in der Darstellung im Filmbeispiel erforscht. Ebenso soll ersichtlich werden, inwiefern sich Diskurse im Filmbeispiel aufzeigen und sich die Konstellationen der Macht im Laufe des Filmes verschieben.

2.5 DIE DISKURSANALYSE IN DER FORSCHUNGSPRAXIS

Diskurse sind bestimmten Regeln unterworfen, die es zu entdecken und zu erforschen gilt. Am Beginn der Forschungsanalyse werden anhand methodischer Schritte die Diskurse hergestellt. Weiters gilt es, die Aussagen eines Diskurses einer Regelmäßigkeit zuzuordnen (vgl. Bublitz, 2001, S 246).

In der Diskursanalyse wird auf Rezensionen, sekundäre Texte oder auch auf tertiäre Texte zurückgegriffen. Dies bedeutet Texte beziehen sich immer auf vorhergegangene Texte. Winter meint, dass die Erforschung einzelner Texte (im Kontext anderer Texte) nicht ausreiche, sondern die sozialen Kontexte, in denen Texte produziert, rezipiert und interpretiert werden, impliziere. Eine Filmanalyse anhand der Methode der Diskursanalyse führe uns direkt zu den gesellschaftlichen Konflikten und dominanten Ideologien einer Gesellschaft (vgl. Mikos, 1999, S 14f).

Die Diskursanalyse soll die gesellschaftlichen Strukturen, die Ideologien und die Machtverhältnisse erforschen, denn der Diskurs ist an die Produktionsfaktoren und an die Rezeption gebunden. Die Basis für die Analyse bilden die Fragestellungen nach der Ausgangsposition (vgl. Bublitz, 2001, S 246f, vgl. Mikos, 1999, S 15):

- Wer?
- Was?
- Mit welchen Mitteln?

Wenn klar ist, wer was mit welchen Mitteln produziert, wird die Situation hinterfragt:

- Stellenwert der Aussage
- Ideologische Dominanz
- Vorliegende Machtstrukturen

Bei Diskursen handelt es sich um Themen, „die [...] kommunikativ konstruiert werden beziehungsweise um die ein Komplex kommunikativer Vorgänge inhaltlich kreist. In diesem Szenario sind Diskurse die Prozesse, die thematische Relevanzen des kommunikativen Haushalts prägen.“ (Knoblauch, 2001, S 214)

In den Diskursen fungieren soziale Träger innerhalb der Kommunikationsprozesse. In dieser Arbeit werden der Regisseur und die Drehbuchautorin als soziale Träger betrachtet. Durch die Inszenierung und die Darstellung der Schauspieler werden soziale Träger im Film

geschaffen. Nach der Abhandlung des argentinischen Filmes werden sie im Zuge der Analyse als „prototypische“ Repräsentanten der Gesellschaft definiert.

„Gesamtgesellschaftlich relevante Probleme finden gleichsam ihre „Artikulation in Diskursen“; das heißt Diskurse sind durch das Problem der Artikulation direkt an gesellschaftliche Relevanzen gebunden [...].“

(Knoblauch, 2001, S 215)

Innerhalb der filmischen Analyse werden diese Ansätze übernommen. Somit gilt es die Funktionen der sozialen Handlungsträger und die Diskurse, die sich innerhalb des Filmes auf tun, festzustellen. Der nächste Schritt ist die Betrachtung der technischen Hilfsmittel und der Bauformen des Filmes. Dadurch soll die Aussage des Filmes ersichtlich werden. Diese wird in den gesellschaftlichen und historischen Kontext gestellt und die Inszenierung auf die Realität abgestimmt. Das jeweilige Thema eines Diskurses wird dann weiters, anhand von Äußerungen dazu, erforscht. Im Beispiel *La Historia oficial* geht es um das Thema der Diktatur, die Aufbruchstimmung in die Demokratie und die mediale Inszenierung dessen.

3 FILM

Die Überschrift bezeichnet den Film im Allgemeinen. Jedoch sollen in den folgenden Unterkapiteln unterschiedliche Perspektivisierungen vorgenommen werden. Anfänglich wird geklärt, welche Möglichkeiten für eine Filmanalyse zu Verfügung stehen. Nachdem die verschiedenen Zugänge für eine Analyse abgehandelt wurden, soll klargestellt werden, warum in der vorliegenden Arbeit speziell die Methodik nach Werner Faulstich verwendet wird. Dem folgt ein Kapitel mit der Erklärung des konkreten Konzepts für die Filmanalyse des Forschungsbeispiels. Im nächsten Unterkapitel wird der argentinische Film genauer betrachtet. Die verschiedenen Epochen der Filmgeschichte des Landes reflektieren die filmischen, historischen und politischen Entwicklungen des Landes. Im Rahmen dieser Arbeit wird demzufolge der Fokus auf die Zeit der Diktatur gelegt. Dabei ist auffallend, dass die meisten Produktionen unmittelbar nach der letzten Diktatur entstanden und deshalb eine zentrale Stellung bilden. Hierbei werden die Regeln und Besonderheiten des Filmes in Argentinien aufgezeigt.

3.1 UNTERSCHIEDLICHE ZUGÄNGE ZUR FILMANALYSE

Filme sind in einen Kreislauf von Produktionen und Rezeption eingebunden. Sie sind bedeutungsgeladene Medientexte (vgl. Mikos, 1999, S 3). Eine Analyse kann anhand der technischen Bestandteile wie Schnitt, Kameraeinstellungen, Licht und Farbe etc. erfolgen. Doch bestehen auch weitere Zugänge, welche es ermöglichen spezifisch auf ein Thema Bezug zu nehmen. Das Ziel aller Zugänge ist die Botschaft des Filmes zu ermitteln.

Autorentheorie, Feministische Filmtheorien, Filmsemiotik, Genretheorie, Neoformalismus, Psychoanalyse oder Star Studies lassen sich auf die formulierte Forschungsfrage hin nicht ausreichend anwenden. Die Autorentheorie könnte im Zuge der Recherchen ausgeschlossen werden, da hierzulande kaum Literatur über den Regisseur zu finden ist und sich das Internet als unbeständige Quelle erweist. Feministische Filmtheorien wären für das Forschungsinteresse unbefriedigend, da nur ein Teil der Fragen beantwortet werden könnten und auch die anderen Zugänge würden die Analyse nur beschränken.

Deshalb galt es einen Forschungszugang zu wählen, der die verschiedenen Zugänge vereint. Einerseits sollen die grammatischen Strukturen des Filmes genau beleuchtet werden, um die Inszenierung der Diktatur anhand der technischen Bestandteile und des Aufbaus des Filmes aufzuzeigen, aber auch der Inhalt und die Bedeutung der Figuren spielt eine wichtige Rolle für die Analyse. Neben den allgemeinen Richtlinien einer Filmanalyse sollten aber auch die gesellschaftlichen Normen und Werte in die Forschung impliziert werden. Deshalb dienen der Zugang nach Werner Faulstich und die Diskursanalyse als Grundgerüst der Filmanalyse.

3.2 DIE FILMANALYSE NACH FAULSTICH

Die Filmanalyse nach Werner Faulstich (*1946) folgt einem verständlichen Vierschrittmodell (vgl. Faulstich, 2002, S 50ff). Durch die Auswertung der einzelnen Schritte lässt sich allmählich aufzeigen, inwiefern der Film einen komplexen Aufbau beinhaltet und welche Funktionen die Bestandteile des Filmes haben.

Die folgende Abbildung soll verdeutlichen, welche Komponenten für die Filmanalyse von Bedeutung sind.

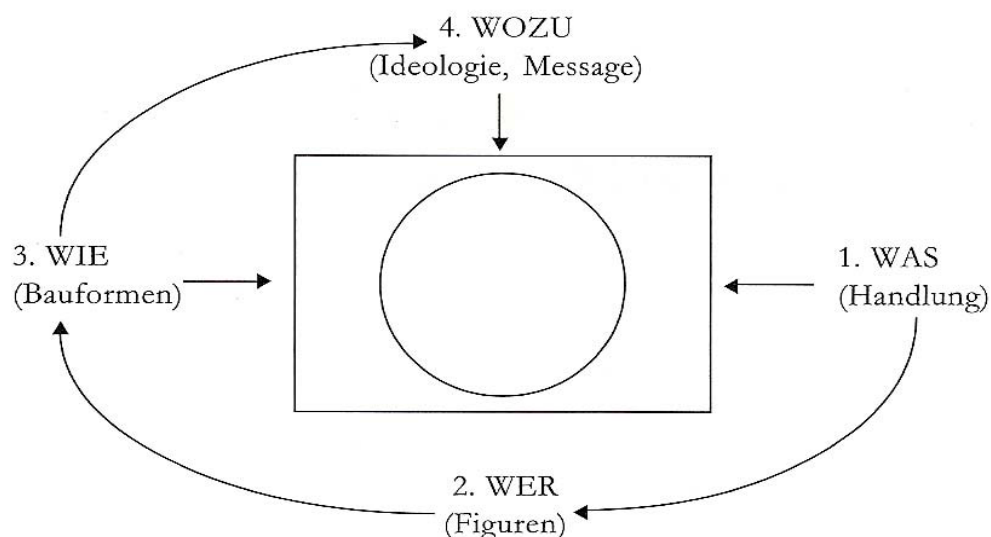


Abbildung 1: Modell für eine Filmanalyse nach Faulstich (vgl. Schöbi, 2008).

Der erste Schritt einer Filmanalyse nach Faulstich wird mit dem Zugang über die Handlungsanalyse gebildet. „Was“ ist das zentrale Thema, um „was“ geht es im Film? Eine entscheidende Rolle spielt hier die Reihenfolge der erzählten Handlung. In der Handlungsanalyse soll aufgezeigt werden, welchen Nutzen die Abfolge des Aufbaus mit sich bringt. Der zweite Zugang wird durch die Figurenanalyse vorgenommen. Hierbei werden die handelnden Figuren erforscht. Die Charakterisierung der Haupt- und Nebenfiguren wird vorgenommen, ebenso wie die Figuren auf ihre Entwicklung, Veränderung und Funktion im Laufe des Films hin analysiert werden. Dieser Zugang wird mit der Frage nach dem „wer“ gebildet. Als dritter Zugang wird die Frage nach der Gestaltung erhoben. „Wie“ konstituieren sich die Bauformen, die Elemente des Erzählens, der Gestaltung und der Montage innerhalb des Filmes? Es soll geklärt werden, inwiefern die technischen und narrativen Strukturen eines Filmes funktionieren. Der vierte Zugang bildet die Frage nach dem „wozu“. Welche Ideologien, Normen und Werte sind im Film zu erkennen? Welche Aussage beinhaltet der Film (vgl. Faulstich, 2008, S 134)?

3.3 FORSCHUNGSKONZEPT FÜR EINE FILMANALYSE

In dieser Arbeit geht es nicht um die Lösung eines konkreten Problems, sondern es besteht die Absicht, ein fundierter Vergleich des argentinischen Filmes in Bezug auf die Thematik aufzuzeigen. Anhand dieser Kontextualisierung wird das explizit analysierte Filmbeispiel, als „prototypisch“ eingestuft und auf Darstellungen des Diktatorischen hin untersucht.

Ein Vergleich der existierenden Filmanalysen, welche im Kapitel 3.1 betrachtet werden, zeigt auf, dass keine methodologische Forschungspraxis in Bezug auf die qualitative inhaltliche Diskursanalyse (in Zusammenhang mit Diskurs im Film) zu bestehen scheint (vgl. Waldschmidt, 2004, S 148ff).

Seit den 1990er Jahren versuchen junge Wissenschaftler vermehrt mithilfe der Diskursanalyse Filmforschung zu betreiben. Selbst in der Literatur zu den Methoden der empirischen Sozialforschung sind dennoch kaum methodische Anleitungen zu finden. Waldschmidt kritisiert, dass sich die Werkzeuge der Diskursanalyse meist auf geschriebene Texte beschränken. Eine Schwierigkeit der Filmanalyse bildet die Komplexität der

Erzählweise eines Filmes. Die grammatischen Regeln eines Films sind längst nicht so komplex (vgl. Waldschmidt, 2004, S 155ff).

In der Filmanalyse gilt es eine Methode anzuwenden, die sich auf die wesentlichen Konstrukte des Filmes konzentriert. Im expliziten Beispiel werden dann der Film anhand der grammatischen Regeln in seine Einzelteile zerlegt, um aufzeigen zu können, inwiefern diese Elemente als Werkzeuge für den Aufbau des Filmes dienen. Dazu wird im Kapitel 3.2 die Filmanalyse nach Werner Faulstich aufgezeigt. Sein Zugang erweist sich für diese Filmanalyse als besonders geeignet, da er einerseits eine grammatische Einteilung vornimmt und andererseits auch einen sozialwissenschaftlichen Zugang wählt.

Um der Leitfrage dieser Arbeit genau nachgehen zu können, werden die vom Produzenten und der Drehbuchautorin konkretisierten Darstellungen der Diktatur genau untersucht. Dazu werden die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der Machtverhältnisse anhand von Sequenz – Beispielen konkretisiert und mithilfe methodischer Schritte nach Faulstich auf ihre Komponenten hin untersucht. Dieser Zugang soll der Frage der Medialisierung von Macht im Filmbeispiel nachgehen.

In der expliziten Filmanalyse (Kapitel 4) werden die Untersuchungen der Produktionsbedingungen, die unmittelbar vergangenen historischen Ereignisse, der gesellschafts - politische Wandel und die Entwicklungsgeschichte des argentinischen Filmes, welche vorab im Kapitel 3.4 behandelt werden, für die Forschungsgrundlage integriert. Anhand von Kapitel 5 wird dann aus einer diskursanalytischen Perspektive heraus die Darstellung der Diktatur im Filmbeispiel bearbeitet. Dazu soll die Symbolisierung von Diktatur (und Macht) eine spezielle Rolle spielen.

3.4 DER ARGENTINISCHE FILM

Im nächsten Kapitel wird die Filmgeschichte Argentiniens näher beleuchtet. Das Hauptaugenmerk liegt auf den Epochen während der Diktatur und die Zeit unmittelbar danach. Um die Entwicklung des filmischen Sektors aufzeigen zu können, werden die Tendenzen und Besonderheiten des argentinischen Films angegeben. Anhand einiger

Filmbeispiele soll die unterschiedliche und vielseitige Verarbeitung der Thematik Diktatur dargestellt werden.

3.4.1 ENTWICKLUNG UND RAHMENBEDINGUNGEN

Die Anfänge der Filmproduktion in Argentinien vollzogen sich sehr früh und das Land zählt heute zu den Pionieren des Stummfilms. Die erste cinematographische Aufführung fand bereits am 18. Juli 1896 in Buenos Aires statt (vgl. Finkielman, 2004, S 5).

Damals war das argentinische Kino neben dem mexikanischen das Wichtigste in Lateinamerika. Jährlich gab es bis zu vierzig Produktionen, alle mit einheimischem Kapital finanziert und mit lateinamerikanischen Produzenten und Schauspielern gedreht. Heute sieht die Realität vergleichsweise anders aus: Es werden nicht einmal mehr zehn Filme pro Jahr fertig gestellt. Die Hälfte der Filmproduktionen werden vom Ausland mitfinanziert (vgl. Bremme, 2000, S 81).

Ab den 1930er Jahren kann man bereits von einer regen Filmindustrie in Argentinien sprechen. Zu dieser Zeit wurden meist traditionelle Themen im Film aufgegriffen, wobei vor allem viele Tangofilme entstanden (vgl. Argentina Online, 2010).

Die Inszenierung des Tangos¹ galt als Erfolgsrezept für die Anfänge des argentinischen Filmes. Durchschlagende Erfolge konnten zu dieser Zeit Filme wie *Tango*, von Moglia Barth (1933) oder *Los tres berretines / Die drei Kapricen* von Enrique T. Susini (1933) erzielen (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 519). Das romantische Bild Argentinien galt in dieser Zeit als charakteristisches Merkmal in den Filmen. Die inszenierten Geschichten spiegelten die soziale und politische Realität der argentinischen Gesellschaft durch ein verherrlichtes Bild wider.

Die dreißiger und vierziger Jahre werden als Blütezeit der argentinischen Filmindustrie bezeichnet. Trotz des verstärkt einsetzenden internationalen Wettbewerbs in den fünfziger

¹ Der Tango konnte sich im argentinischen Kino bis in die 1990er Jahre als Indiz für nationalen Geschmack und internationale Präsentation halten. Filmbeispiele: Solana: *El exilio de Gardel. Tangos / Gardels Exil. Tangos* 1985, Jorge Zananda: *Tango, bayle nuestro / Tango, unser Tanz* 1987, Gustafvo Caro: *Tango, no / Tango, nein* 2000 oder das Musical von Carlos Saura: *Tango* 1998 (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 519).

und sechziger Jahren konnte sich Argentinien's Filmbranche auf einem hohen Niveau halten. Darauf folgte ein Niedergang der Filmindustrie, aufgrund von Zensur seitens der Diktaturen, aber auch durch die Konkurrenz der neuen Medien (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 494ff).

3.4.2 DIE FILMPRODUKTION WÄHREND DER DIKTATUR

Die jüngere argentinische Geschichte ist seit dem Militärputsch im Jahre 1930 immer wieder von diktatorischen Regimes geprägt. Die Brutalität des letzten Militärregimes und die Verletzungen der Menschenrechte legaler und humanitärer Regeln haben tiefe Spuren in der Gesellschaft hinterlassen. Im folgenden Kapitel soll aufgezeigt werden, inwiefern sich die politische Situation des Landes in der filmgeschichtlichen Entwicklung widerspiegelt. Ebenso werden entscheidende filmgeschichtliche Ereignisse erwähnt, um ihre Bedeutung für die gesellschaftliche Entwicklung aufzeigen zu können. Weiters wird den Fragen nachgegangen, wie sich die Diktatur selbst im Filmsektor repräsentiert und welche Folgen die politischen Einflüsse des diktatorischen Regimes auf den argentinischen Film hatten. Spielt hierbei die Wirtschaftspolitik der Diktatur eine Rolle? Folgend soll aufgezeigt werden, welche Tendenzen sich in der Filmgeschichte Argentinien's erkennen lassen.

3.4.2.1 DER NIEDERGANG

Ähnlich wie in den faschistischen und nationalsozialistischen Regimes wurde der Propaganda eine große Bedeutung zugemessen. Vor allem Juan Domingo Perón trug eine große Verantwortung für die mediale Inszenierung der politischen Ereignisse. Filmförderungen wurden von staatlicher Ebene ausgeführt. Durch die Einführung der Zensur wurde das nationale Kino von der Regierung in eine substantielle Verarmung der Themenvielfalt getrieben (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 495). Gesellschaftskritische oder gar politische Beurteilung wurde behördlich zensiert und konnte dadurch kaum zum Ausdruck gebracht werden.

Die peronistische Regierung (1946 - 1955) versuchte dennoch vorübergehend mit Hilfe einer protektionistischen Gesetzgebung den Niedergang der argentinischen Filmindustrie zu verhindern und das nationale Kino zu fördern. Doch nach dem Sturz Perón's wurden die

Einfuhrbeschränkungen für ausländische Filme wieder aufgehoben. Angesichts dessen ging die nationale Produktion wesentlich zurück (vgl. Schumann, 1976, S 71).

Dennoch bildete sich aus dieser Situation allmählich das Nuevo Cine Argentina (Neues Argentinisches Kino) heraus, welches sich von den volkstümlichen und nationalen Maßstäben abwendete und sich an den europäischen Stilen orientierte. Eine der Erscheinungen, die sich aus dem Nuevo Cine Argentina entwickelte, ist die Nueva ola (Neue Welle) (vgl. Schumann, 1976, S 72f).

3.4.2.2 NUEVA OLA

Nueva ola ist die Bezeichnung für junge argentinische Literaten, Filmproduzenten und Schauspieler wie Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Lautaro Murúa und Leonardo Favio. Diese prägten die argentinische Filmgeschichte in einer Phase der politischen Entspannung und Lockerung der Zensur, vor einem erneuten Militärputsch, der 1966 stattfand. Die Inspiration dieser Künstlerepoche stammte einerseits aus der Verarbeitung der Erfahrungen der Künstler und andererseits aus den Stilen des italienischen Neorealismus und des französischen Nouvelle Vague (vgl. Kino Xenix, 2010).

Trotz der Zensur während der peronistischen Diktatur erschienen bereits ab den 1950er Jahren vermehrt alternative, sozialkritische Filme. Innerhalb des lateinamerikanischen Kontinents entstand allmählich eine Tendenz in diese Richtung (vgl. Argentina Online, 2010).

Als Fernando Birri 1961 den Film *Los inundados / Die Überschwemmten* produzierte, gelang ihm ein entscheidender Durchbruch. Zum ersten Mal war die Bevölkerung selbst auf der Leinwand zu sehen. Das Werk hatte nichts mit dem Hollywoodkino oder den sonstigen einheimischen Tangofilmen zu tun. Inhaltlich wurde das Boca de Tigre, ein Hüttenviertel am Rande von Santa Fé gezeigt, indem das jährliche Hochwasser des Flusses Paraná eine Welle der Verwüstung hinterließ. Bis zu diesem Zeitpunkt wurde nicht über die Missstände berichtet. Auf satirische Weise wurde erstmals ein Land gezeigt, indem die soziale Misere alltäglich ist (vgl. Bremme, 2000, S 5ff).

Im Laufe der 1960er Jahre entwickelte sich die Tendenz der sozialkritischen Ausdrucksformen, bis schließlich eine Strömung entstand, die sich über den gesamten Kontinent hinweg bemerkbar machte. Dabei wurde die Realität ins Zentrum der Filmproduktionen gesetzt. Der glaubhafte und zugleich sozialkritische Zugang des Neuen Lateinamerikanischen Kinos in Argentinien charakterisiert sich durch innovative Zugänge. Dabei kam es vor allem zu einer Veränderung der Sichtweise des bisher vertretenen Standpunktes (vgl. Bremme, 2000, S 26).

„Das Kino soll keine illusionistische Traumfabrik, sondern Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse und Motor politischer Veränderungen sein.“

(Bremme, 2000, S 26)

Zum ersten Mal wurde das soziale Elend des Landes medial aufarbeitet. Dadurch war auch die Gelegenheit gegeben, Kritik an der Politik zu üben. Die Gesellschaft konnte sich durch die realistische Inszenierung der Verhältnisse ihres Landes erstmals damit identifizieren. Es schien an der Zeit zu sein, das bisher idealisierte Bild Argentinien hinter sich zu lassen und sich der Realität zu stellen.

Da Kritik während der Diktatur nicht gerne gesehen wurde, kam es im Kino dennoch nur selten zu regimefeindlichen Aussagen. Weitere Beispiele für gesellschaftskritische Medialisierung sind die Filme von Fernando Solanas („Pino“) und Octavio Getino (*La hora de los hornos / Die Stunde der Feuer* (1968) (vgl. Bremme, 2000, S 27ff) und *Los hijos de Fierro / Die Kinder von Fierro* (1973/74)) (vgl. Bremme, 2000, S 47f).

Besonders *La hora de los hornos* gilt als Meilenstein des Neuen Lateinamerikanischen Kinos. Während der Militärdiktatur unter Onganía konnte der Film nach zweijährigen Dreharbeiten fertig gestellt werden. Darin geht es sowohl um die Befreiung vom Regime, als auch gegen internationale Abhängigkeit und um eine vereinte Nation Lateinamerikas. Solanas untersuchte in diesem Film die argentinische Bevölkerung. Dabei zeigte er die krassen Gegensätze der Klassengesellschaft anhand von Textbrocken und Zitaten auf. Sein typisch anarchistischer Stil ist darin zu erkennen. Der Film steht für ein sehr militantes Kino, welches sich politisch in der Defensive befand. Denn seit 1966 regierte eine Militärdiktatur nach der anderen und der Zustand der Repression innerhalb der Gesellschaft änderte sich nur vorübergehend 1972 mit der Rückkehr Peróns (vgl. Bremme, 2000, S 27f).

3.4.2.3 CINE LIBERACIÓN

Als 1966 das Dritte Kino gegründet wurde, eröffnete sich ein neuer Weg, der zwischen kommerzieller Filmindustrie und Autorenkino angelegt ist. Die beiden Gründer Fernando Solanas und Octavio Getino setzten sich vor allem für einen Unabhängigkeitsprozess von der ehemaligen Kolonialmacht Spanien ein und unterstützten die Individualisierung Argentiniens innerhalb der medialen Inszenierung. Das Dritte Kino steht vor allem für ein progressives und revolutionäres Kino und wird auch als Cine Liberación (Befreiungskino) bezeichnet (vgl. Bremme, 2000, S 27), dessen Absicht es war das konservative Bild des Kolonialismus zu zerstören. Gleichzeitig wurde eine pulsierende, lebendige Wirklichkeit einer neokolonialen Situation und einer Konsumgesellschaft (die vom System kontrolliert oder monopolisiert wurde) aufgebaut. Die Dekolonisation der Filmemacher und des Kinos erfolgten gleichermassen (vgl. Schumann, 1976, S 14ff).

„Die großen Themen, die Geschichte des Vaterlandes, Liebe und Haß zwischen den Kämpfern, die Anstrengung eines verzweifelden Volkes – all das entsteht neu vor dem Objektiv der dekolonialisierten Kamera. Der Filmemacher fühlt sich zum erstenmal frei. Innerhalb des Systems geht er unter, hat keinen Platz; am Rande und gegen das System hat alles Platz, weil alles da ist, um zu handeln.“

(Schumann, 1976, S 19)

Nachdem sich der Film in Argentinien mehr oder weniger etablieren konnte, waren die Bedingungen gegeben, eigene Stile und Entwicklungen auszubauen. So bildete sich das Dritte Kino allmählich aus dem Ersten und Zweiten Kino heraus².

3.4.2.4 FILMZENSUR

Die offizielle Geschichte findet ihren Ausdruck öfters erst hinterher. Eine Redensart besagt, dass man hinterher immer klüger ist. Dies trifft auch auf viele Ereignisse, die während der

² Die standardisierte amerikanische Filmproduktion galt als Grundlage des Ersten Kinos in Argentinien. Das Erste Kino unterlag bestimmten Regeln. Die Wirklichkeit sollte so dargestellt werden, wie es von den herrschenden Klassen vorgegeben wurde. Nach dieser Philosophie schaffte das amerikanische Kino Struktur-, Sprach-, Industrie-, Verkaufs- und Technikmodelle, die durch das Kino (auch in Argentinien) transmittiert wurden. Das Zweite Kino, auch Autorenkino genannt, bot eine Alternative für die Autoren, sich nicht mehr nur auf standardisierte Weise auszudrücken. Es beinhaltete eine reformistische, kreative Weiterentwicklung des argentinischen Kinos und diente zur Etablierung eigener landesinterner Strukturen innerhalb des Filmes (vgl. Schumann, 1976, S 10ff).

argentinischen Diktatur stattfanden, zu. Viele Verbrechen wurden erst nach dem Regime aufgedeckt und während der Diktatur geheim gehalten. Die Aufdeckung der Delikte und die offene Debatte provokanter Themen wurden innerhalb der Unterhaltungsindustrie durch die Auferlegung einer Zensur stark eingeschränkt (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 495). Bereits ab den vierziger Jahren erfolgte eine Zensur seitens des Regimes unter Perón. Dies geschah in Form von der Erstellung „Schwarzer Listen“, auf der die Namen regimfeindlicher Produzenten erschienen. Die Zensur spielte eine erhebliche Rolle für den Rückgang der Filmproduktionen (vgl. Argentinia Online, 2010).

Dazu sagte Leopoldo Torre Nilsson im Jahr 1955:

“Las listas negras operaron como factor coercitivo; si no se podía hacer una broma, si no se podía opinar en rueda de amigos, cuánto menos se podría realizar una película con auténtico contenido social o humano, ya que lo humano, en cualquier expresión auténtica, puede significar un repudio a la opresión. El cine entró directamente en situación de embrutecimiento. Jorge Luis Borges, en una comida que le dieron los escritores en 1946, después de haber sido dejado cesante de un cargo de tercer bibliotecario en una biblioteca de la Municipalidad de Buenos Aires, por disposición de un avieso funcionario de cultura, dijo lo siguiente: “Las dictaduras fomentan el chantaje, la mentira, oprimen, escarnecen; hay algo más terrible, las dictaduras fomentan la estupidez”. Eso pasó en nuestro cine.”

(Leopoldo Torre Nilsson, 1955)

Die folgende Statistik soll den Einfluss der Zensur in der nationalen Filmproduktion aufzeigen (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 495):

Jahr	jährliche Anzahl der Filmproduktionen
1940	cirka 40
1950	56 (Spitzenwert der 40er und 50er Jahre)
1960	cirka 30
1970	cirka 30
1975	cirka 40
1983	24

Die politische Zensur in Argentinien brachte zusätzlich verstärkt einen Einfluss des angloamerikanischen Kinos mit sich. Immer weniger nationale Filme wurden produziert und die wenigen produzierten Filme hatten mit dem internationalen Angebot zu konkurrieren (vgl. Bremme, 2000, S 26, vgl. Kapitel 3.4.3.2).

Gesellschaftskritische Filme wurden immer mehr von seichten Komödien verdrängt und sollten vom Alltag ablenken. Die Militärs inszenierten sich dabei selbst und stellten sich gezielt auf die Seite der Lächer. Der Humor wurde dabei als Möglichkeit gesehen um von den gesellschaftlichen Problemen abzulenken (vgl. Bodemer, 2002, S 499f). Dem Publikum wurde ein verzerrtes Bild der Realität übermittelt.

Anhand humoristischer Inszenierungen und Parodien konnten Anspielungen, versteckte Nachrichten und kritische Kommentare im Film verborgen werden, womit einer Zensur entgangen werden konnte (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 500).

„Der Film war nie reine Kunst, sondern immer auch das Produkt der Unterhaltungsindustrie seiner Zeit. Produzenten und Verleihfirmen haben aus kommerziellen Motiven, politische Instanzen mit Ausblick auf die Massenwirkung direkt oder indirekt Einfluss genommen. Profitdenken wie Zensurbehörden sind gleichermaßen verantwortlich dafür, dass berühmte Klassiker der Filmgeschichte nur in verstümmelter oder tendenziös veränderter Fassung in die Kinos kamen.“

(Metzler, 2005, Vorwort)

Regisseure und Produzenten mussten darauf achten, keine zu großen Risiken einzugehen, um nicht auf den „Schwarzen Listen“ der Zensurbehörde zu erscheinen. Deshalb hielten sich viele Filmemacher in der Themenauswahl zurück, produzierten ihre Filme im Ausland (vgl. Kapitel 3.3.2.5) oder erst gar nicht (beziehungsweise nach der Diktatur, vgl. Kapitel 3.4.3). Denn wirtschaftlich gesehen unterstand die Filmindustrie einem Darwinismus, der politisch gelenkt wurde und ein knappes Budget aufwies. Falls der Zensur nicht entgangen werden konnte, brachte dies eine politische Verfolgung oder ökonomische Einschränkungen seitens des Regimes mit sich. Die Zensur und die Unterdrückung während der Militärdiktatur machten aber auch deutlich, wie diese oftmals auch einen positiven Einfluss auf den inhaltlichen Einfallsreichtum und die formale Fantasie der Künstler hatten. Bereits bekannte Stilelemente, Parodien, Andeutungen und Metaphern galten als Mittel der subversiven Kritik an den Militärdiktaturen (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 503ff).

3.4.2.5 EXILFILME

Da es innerhalb des Landes nahezu unmöglich war, regimekritische Filme zu produzieren, gab es in den siebziger Jahren eine Welle von Filmemachern, die ins Exil gingen. Während der Militärdiktaturen in Lateinamerika flohen Filmschaffende nicht nur aus Argentinien, sondern auch aus Chile, Uruguay, Bolivien, etc. ins Ausland. Als Exil - Hauptstadt entwickelt sich zu dieser Zeit Paris (vgl. Bremme, 2000, S 86).

Neben anderen Künstlern gingen Rodolfo Kuhn nach Deutschland, Fernando Solanas nach Paris, Lautaro Murúa nach Spanien und Octavio Getino nach Peru und Mexiko (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 509).

Das Exil bedeutete für die Filmproduzenten ein Entkommen von Zensur und möglicher Verfolgung, jedoch wurde die Lebens- und Schaffungssituation erheblich erschwert. Durch die räumliche Distanz zum eigenen Milieu, wurde das Heimatland nur peripher wahrgenommen und dadurch möglicherweise idealisiert. Finanziell wurden die Exil - Produktionen nicht staatlich subventioniert. Für die Regisseure im Exil bedeutete dies eine zusätzliche Schwierigkeit für die Filmproduktion. Die Produktion im Exil war daher eher eine Ausnahme (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 509).

Einer der experimentierfreudigsten Regisseure der argentinischen Exilanten ist der bereits erwähnte Fernando Birri, der seit dem Putsch 1963 abwechselnd in Brasilien, Mexiko, Kuba und Italien lebte. Durch die unterschiedlichen Einflüsse der verschiedenen Länder sind besonders stilistische und inhaltliche Anreicherungen in seinen Filme zu erkennen. Aus seiner Biografie³ lassen sich Einflüsse des Neuen Französischen Kinos, der Nouvelle vague und vor allem der italienischen Komödie und des Pink Neorealismus erkennen (vgl. Bremme, 2000, S 6).

3 Der 1925 geborene Fernando Birri, Enkel eines italienischen Anarchisten, der nach Argentinien emigrierte, kommt durch anfängliche Schwierigkeiten in der argentinischen Filmindustrie 1950 nach Rom, um dort an der Filmhochschule „Centro Sperimentale di Cinematografia“ zu studieren. Nach erfolgreichen Erfahrungen in der europäischen Filmszene beschließt er 1956 zurück nach Argentinien zu gehen, um dort in seiner Heimatstadt Santa Fé „das Gesicht des unsichtbaren Argentiniens zu entdecken, eines Gesichtes, das unsichtbar war, nicht weil man es nicht sehen konnte, sondern weil man es nicht sehen wollte“. Am Soziologieinstitut von Santa Fé, der „Universidad del Litoral“ hält er ein Seminar über das Filmemachen und regt das Interesse der Argentinier fürs Filmemachen weiter an. Aus Mangel an Geld für Filmmaterial entsteht daraus ein Projekt aus Fotoessays, die in einem Katalog veröffentlicht werden (vgl. Bremme, 2000, S 6).

Ein weiteres Beispiel für eine Regisseurin, die sich besonders mit der Exilsituation auseinandersetzt, ist Jeanine Meerapfel. Ihr Dokumentarfilm *Im Land meiner Eltern* ist im Jahr 1981 in der Bundesrepublik Deutschland erschienen. Sie ist gebürtige Argentinierin, deren jüdische Eltern während dem Zweiten Weltkrieg aus Süddeutschland flüchten mussten. Anhand der Auseinandersetzung mit ihrer doppelten Identität, vermischte sie eigene Gedankengänge mit Interviews von Juden und Jüdinnen aus Westberlin. Nach jahrelanger Beschäftigung mit den beiden Ländern, kam sie zum Entschluss, dass Deutschland zwar nicht ihr Land sei, doch es sei das Land ihrer Eltern und deshalb auch ein Teil von ihr (vgl. Bremme, 2000, S 295).

Auch die Menschenrechtsverletzungen während des Militärregimes in Argentinien, die Suche nach den Verschwundenen (*La Amiga / Die Freundin*, 1987) und die Situation am Ende der Diktatur (*Desembarcos / Es gibt kein Vergessen*, 1986 – 1989) beschäftigten sie immer wieder (vgl. Bremme, 2000, S 296).

Der Film *Desembarcos* geht auf einen Regie - Workshop in Buenos Aires zurück, dessen vorgegebenes Thema „Angst“ war. Der Film ist ein weiteres Beispiel für die Darstellung der Angst und die offenen Wunden der argentinischen Gesellschaft, die von jungen Filmemachern widergespiegelt werden (vgl. Goethe Institut Filmportal).

Jeanine Meerapfel griff in ihren Filmen immer wieder die Thematik ihrer beiden Heimatländer auf. Die Suche nach ihrer eigenen Geschichte und ihrer Identität beschäftigten sie kontinuierlich in ihren Werken (vgl. Bremme, 2000, S 295f).

Auch Fernando Solanas markierte entscheidend diesen Dualismus des Exils im argentinischen Film mit. Die als „tangedia“ bezeichnete Verfilmung *Exilio de Gardel. Tangos / Gardels Exil. Tangos* (1986) ist die Geschichte des im Exil lebenden Gardel und dessen Rückzug in die eigene Seelenwelt. Der wiederkehrende Topos des Exils bei Solanas ist auch in *Sur / Süden* (1988) zu finden. Bei beiden Filmen beschäftigte sich der Regisseur mit dem inneren sowie auch äußeren Exil (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 509ff).

„Surreale, tragikomische Parabel auf das Exil als inneren und äußeren Zustand, als Sphäre der Zwischenzustände und Gespaltenheiten. Heimweh und unbezahlte Telefonrechnungen, Solidaritätskomitees und die Suche nach

Verschwundenen, aber auch der Tango, die Lust des Augenblicks.“

(Bremme, 2000, S 86)

Der Film wurde beim argentinischen Publikum mit einem geteilten Echo aufgenommen. Solanas wurde vorgeworfen, zu frivol mit dem Thema der Diktatur umzugehen, dennoch konnte der Film international einen großen Erfolg erzielen (vgl. Bremme, 2000, S 86f).

Durch die mögliche Isolation im Exil kam es zu einer verstärkten Fokussierung auf das eigene Individuum und auf die eigene Position der Person, die nicht im gewohnten Umfeld Filme produzieren konnte (vgl. Bremme, 2000, S 82). Durch das auferlegte Exil kamen die Regisseure mit anderen Kulturen in Berührung. Diese delikate Situation konnte die Veränderung ihrer Sichtweisen und Abgrenzung zur Folge haben. Gleichzeitig konnte dies aber auch eine inhaltliche und stilistische Bereicherung der Filme bewirken (vgl. Bremme, 2000, S 81ff).

3.4.2.6 EXKURS: DIE FILMPRODUKTION DES NATIONALSOZIALISMUS IN DEUTSCHLAND

Ein vergleichbarer Diskurs lässt sich im Nationalsozialistischen Deutschland finden. Doktor Joseph Goebbels, der seit 1929 Reichspropagandaleiter der NSDAP (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) war, richtete im März 1933 das von ihm selbst geleitete Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ein. Ein Jahr nach der Einrichtung des Ministeriums waren bereits 14 000 Angestellte beschäftigt. Dabei wurde die Propagandafunktion hinter einer Fassade scheinbarer Tatsachenberichterstattungen kaschiert. Information, die nicht vom Reichsminister herausgegebenen oder autorisiert wurde, war verboten. In den Spielfilmproduktionen dominierte das sentimentale nationalistische Drama, und Dokumentarfilme beinhalteten hauptsächlich den Führerkult und die Errungenschaften des Nationalsozialismus (vgl. Becker, 1996, S 277).

Die unverhohlenen politischen Botschaften in den Filmen während des Nationalsozialistischen Regimes, ließen das Kinopublikum im Vergleich zu den hohen Zuschauerzahlen während der Weimarer Republik stark schrumpfen. Goebbels und seine Propagandaspezialisten produzierten bald eine anspruchsvollere Mischung von Propaganda

und Unterhaltung. Da ausländischen Filmen der Weg in die deutschen Kinos versperrt blieb, mussten sich die deutschen Zuschauer mit dem gezielt auf die deutsche Gesellschaft zugeschnittenen Filmmaterial abfinden. Es gab die Einführung von Pflichtvorführungen bestimmter Filme für ein „geladenes“ Publikum aus Partei und Massenorganisationen, um die Wirkung der Produktionen in der Gesellschaft zu verbreiten. Die Lenkung der Massen wurde anhand der Filmproduktionen und dem Programm im öffentlichen Fernsehen gesteuert. Dieser Prozess der Beeinflussung wurde unter dem Begriff des Sozialdarwinismus ausgetragen (vgl. Becker, 1996, S 277).

So erklärte 1936 Hans Hinkel, der Leiter der Filmabteilung im Propagandaministerium in einer Rede des Reichskulturverwalters in Dresden, es komme darauf an, die Instinkte des Volkes umzukanalisieren:

„Durch einen lebendigen Erziehungsprozess sollte das deutsche Volk dazu gebracht werden, den qualitätvollen, wahrlichen nationalsozialistischen Film anzunehmen.“

(Hinkel, zitiert nach Becker, 1996, S 278)

Die nationalsozialistische- entwickelte genauso wie die argentinische Filmproduktion ihre eigenen Merkmale. Besondere Vorkommnisse des nationalsozialistischen Filmes sind die unter dem Begriff des Sozialdarwinismus vorgenommene Beeinflussung auf die Bevölkerung, ebenso wie die zahlreiche staatlich geförderte Filmpropaganda.

3.4.2.7 EXKURS: DIE FILMPRODUKTION DES FRANCO - REGIMES IN SPANIEN

Die spanische Filmgeschichte ist von konfliktreichen Etappen gekennzeichnet. Nachdem sich das Spanische gegenüber dem Katalanischen als Filmhauptsprache durchsetzen konnte, kam es zu Konflikten unter franquistischen, republikanischen und kommunistischen Anhängern. Während des spanischen Bürgerkrieges wurden die finanziellen Mittel im Filmsektor eingespart. Im Jahr 1937 wurde dann die Zensur seitens des franquistischen Regimes eingeführt (vgl. Seguin, 1999, S 25).

Die spanische Filmproduktion wurde wesentlich durch das franquistische Monopol charakterisiert. Im April 1937 übernahm die Falange⁴ das Amt der Presse und Propaganda. Zuvor wurde der Filmsektor aufgrund von fehlenden finanziellen Mitteln von privaten Gesellschaften finanziert. Ab der Übernahme der Falange verwandelte sich die Filmindustrie unmittelbar in ein Instrument der franquistischen Propaganda⁵ (vgl. Seguin, 1999, S 29). Das Departamento Nacional de Cinematografía (Ministerium für nationale Filmkunst) regulierte, unter der Leitung von Francos Schwager Ramón Serrano Súñer, ab 1937 die spanische Filmproduktion (vgl. Seguin, 1999, S 30).

Nachdem die Franquisten die Herrschaft übernommen hatten, wurde im gleichen Jahr noch eine strenge Zensur eingeführt und viele Künstler und Filmproduzenten flohen ins Ausland. Diese Kriterien trugen dazu bei, dass die spanische Filmproduktion stark zurückging. Durch die Zensur war kaum Platz für Kreativität und Modernität in der Branche. Dies änderte sich etwas, als 1947 ein Institut für Filmforschung (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) gegründet wurde und sich junge Künstler erstmals auf staatlicher Ebene gefördert sahen (vgl. Seguin, 1999, S 31).

Am 18. November 1937 wurde auf Befehl der franquistischen Autoritäten die Zensur auferlegt. Die Instruktion lautete folgendermaßen:

„Dado que el cinematógrafo ejerce una innegable y enorme influencia sobre la difusión del pensamiento y sobre la educación de las masas, es indispensable que el Estado vigile siempre que haya algún riesgo que pueda apartarle de su misión“.

(Seguin, 1999, S 31)

Zuständig für die Zensur waren die beiden Institutionen Comisión de Censura Cinematográfica (Kommission der Filmzensur) und Junta Superior de Censura Cinematográfica (Filmischer Zensurvorstand). Bis ins Jahr 1945 wurden bereits zehn verschiedene Befehle erteilt, um die Zensur zu überwachen. Die gleichen Richtlinien dieser äußerst harten Zensur galten auch für ausländische Filme (vgl. Seguin, 1999, S 31).

4 Faschistische Partei unter Francisco Franco (vgl. Payne, Stanley G., 1962).

5 Unter anderem institutionalisierte die Falange eine lateinamerikanische Abteilung in Argentinien (vgl. Seguin, 1999, S 29).

Als 1942 das NO - DO (Noticiarios y Documentales Cinematográficos), ein Institut für Nachrichten und Dokumentarfilme gegründet wurde, fiel der gesamte Sektor des Dokumentarfilmes unter das Monopol des Staates. Bis ins Jahr 1976 wurden sämtliche Filme dieses Genres über das Institut überwacht. Das NO - DO verbot die Vorführung der gesamten ausländischen Dokumentarfilme. Die Filmindustrie in Spanien wurde durch die internationalen Produktionen (vor allem durch die Amerikanische) gefährdet. Als Argument wurde vermeintlich der Schutz der spanischen Sprache angeführt. Das nationalistische Interesse unter den Zeiten der Zensur brachte den Erfolg für die spanische Filmbranche mit sich.

Aufgrund von Meinungsverschiedenheiten zwischen zivilen und religiösen Autoritäten wurde 1950 vom Oficina Nacional Clasificadora de Espectáculos (Nationaler Sichter- und Sortiererausschuß für Aufführungen) eine Klassifikation in fünf verschiedene Kategorien eingeführt:

- für das gesamte Publikum
- für Kinder und Jugendliche
- für Erwachsene
- mit Einschränkung für Erwachsene
- sehr gefährlich

(vgl. Seguin, 1999, S 33)

Seguin geht sogar soweit, dass er behauptet es habe gar kein franquistisches Kino gegeben, da die Zensurbehörden das konservative Bild des spanischen Dorfes über 40 Jahre lang mit ihren Moralvorstellungen zusammenhielten, sodass keine Entwicklung während der Zeit der Franco – Diktatur bemerkbar sei. Auch könne man das spanische Kino nicht mit dem Nationalsozialistischen vergleichen. In Deutschland sei zwar von Goebbels auch nichts dem Zufall überlassen worden, doch das spanische Kino würde die grenzenlose Dummheit und Absurdität der Zensurbehörde mit ihren arbiträren Entscheidungen übertreffen (vgl. Seguin, 1999, S 33f).

“Lamentablemente, el peso del franquismo ha sido de tal envergadura que sus consecuencias interiores nada tienen que envidiar a las repercusiones exteriores. Los españoles,

ciertamente, no consiguieron ver el cine que hubieran querido, pero los bien pensantes del mundo entero olvidan que hasta en tiempos de dictadura hay creadores capaces de producir obras de gran interés.”

(Seguin, 1999, S 34)

Auch wenn die Phänomene innerhalb des Filmsektors dieser beiden Länder durchaus Ähnlichkeiten zu Argentinien aufzeigen, lässt sich dennoch erkennen, dass die Zensur unterschiedlich hart ausgefallen ist und nicht gleich lang bestand. In Spanien erfolgte die Zensur auf die ausländischen Filme besonders streng. Auch die Intensität der staatlich kontrollierten Propaganda wurde in den drei untersuchten Ländern divergent umgesetzt, ebenso wie die Verfolgung der Kritiker. Nichtsdestoweniger lassen sich Parallelen der psychischen Motivation innerhalb der Filmproduktionen dieser Länder erkennen.

3.4.3 DIE FILMPRODUKTION NACH DER DIKTATUR

Nach den Exkursen in die Filmgeschichte Deutschlands und Spaniens während den Diktaturen wird im folgenden Abschnitt der Zeitraum am Ende der letzten Diktatur in Argentinien analysiert. Besonders durch den Wegfall der Zensur kam es zu vielen neuen Filmerscheinungen, die bisher wegen der staatlichen Kontrolle zurückgehalten wurden. Es hieß zu dieser Zeit den Kampf um eine neue politische Gesellschaft auszutragen, nachdem die militäre Macht aufgrund der Einigung der Zivilgesellschaft beendet wurde. Der aufkommende demokratische Charakter und der Übergang in diese neue Regierungsform spiegeln sich auch im filmischen Bereich wider. Ebenso gilt diese Epoche entscheidend für die Vergangenheitsbewältigung der argentinischen Gesellschaft, welche unter den Verbrechen die während der Militärregierung stattfanden, zu leiden hatte. Der Filmsektor steht für eine entscheidende Ausdrucksmöglichkeit der Aufarbeitung der Geschichte und die realistische Darstellung der Gegenwart.

3.4.3.1 DIE VERGANGENHEITSBEWÄLTIGUNG

Die meisten Filme, die sich direkt mit der Zeit der Diktatur auseinandersetzten, entstanden Mitte der Achtzigerjahre, also unmittelbar nach der letzten Diktatur. Auch die Atmosphäre

vieler argentinischer Filme der Neunzigerjahre und Filme bis in die Gegenwart, sind von einem Gefühl tiefer Verunsicherung, Verletztheit, Verdrängung und rastloser Suche geprägt.

Der Regisseur Tristan Bauer sagte Anfang der Neunzigerjahre:

„Wenn man diese Phase des argentinischen Kinos betrachtet, sieht man, dass es in jedem Film einen Militär oder die Mütter der Plaza del Mayo gibt.“

(Bremme, 2000, S 93)

Spätestens nach dem Erscheinen des Berichts „Nunca más“ der Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas⁶, wurde das Thema der Diktatur auch im Kino inszeniert. Der Text „Nunca más“ von Ernesto Sabato beschäftigt sich mit den während der Diktatur verschwundenen Opfern und schlug große Wellen in der argentinischen Gesellschaft (vgl. Bremme, 2000, S 95). Die Einrichtung, CONADEP wurde am 20. September 1984, unmittelbar nach der letzten Diktatur gegründet, um die Verbrechen der Diktatur schneller aufklären zu können (vgl. CONADEP, 2010).

Fast ohne Verzögerung kam es zu einer kinematographischen Verarbeitung der vergangenen Ereignisse. Einer der wichtigsten Aspekte dabei war, die Verbrechen und die Ungerechtigkeit die während der Diktatur stattfanden, aufzuzeigen. Vor allem sollte auch die internationale Öffentlichkeit über die Missstände und die Situation in Argentinien informiert werden.

3.4.3.2 DIE NATIONALE UND INTERNATIONALE FILMPRODUKTION IM VERGLEICH

Landesintern galt es zu diesem Zeitpunkt eine historische Aufarbeitung zu bewältigen, aber auch innerhalb des medialen Sektors hatte Argentinien einiges nachzuholen. Allmählich kam es zu besseren Ausbildungsmöglichkeiten in der Filmbranche und dem Nachwuchs wurden größere Chancen geboten. Der Publikumsanteil des nationalen gegenüber dem internationalen Kino war weiterhin geringer. Die Globalisation und die internationale

⁶ Ist die Bezeichnung für die nationale Kommission für die verschwundenen Opfer der Militärdiktatur (vgl. CONADEP, 2010).

Konkurrenz erschwerten die Situation des argentinischen Filmes. Von 1981 bis 2000 schafften es insgesamt etwas mehr als 500 argentinische Spielfilme in die eigenen Kinos (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 493ff). Die folgende Statistik soll aufzeigen, wie stark die nationalen mit den internationalen Produktionen zu wetteifern hatten und wie beachtlich sich die Situation veränderte.

Erscheinungsjahr	Nationale Filmpremieren	Internationale Filmpremieren
1981	26 %	74 %
1994	1.9 %	98.1 %
2000	46 %	54 %

(vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 494)

Als im Oktober 1994 eine Novellierung des Gesetzes für Filmförderung bestimmt wurde (Ley 24.377) (vgl. Grosslecher, 2010, S 26) und die Einnahmen des INCAA (Instituto Nacional de Cinematografía) verdreifacht wurden⁷, konnte eine deutliche Zunahme der Premieren stattfinden. Das INCAA förderte vor allem geschichts- und kulturkritische Filme. Diese deutliche Wende war eine bedeutende Situation in der Kinogeschichte Argentiniens (vgl. Egger - Brass, 2006, S 123f).

Maranghello beanstandet dennoch, dass unter der Regierung des Präsidenten Menem⁸ viele wirtschaftspolitisch motivierte Filme vom Staat produziert wurden:

„[...] obras innecesarias, producidas por una casta preocupada sólo por sus negocios, con actuaciones teleteatrales, diálogos almidonados, la viaja estética del plano-contaplano y técnica defectuosa.”

(Maranghello, 2005, S 241)

Wie besonders aus der oben dargestellten Statistik ersichtlich werden kann, hatte der argentinische Film mit einer starken internationalen Rivalität zu kämpfen. Durch die

⁷ 30 Millionen Dollar jährlich (vgl. Grosslecher, 2010, S 26).

⁸ Mitglied der peronistische Partei, Präsidentschaftsamt 1989 – 1999 (vgl. Bein, 2003, S 97).

staatlichen Förderungen des INCAA sind bis heute nichts desto trotz erstaunliche Entwicklungen in der Filmproduktion erkennbar.

3.4.3.3 DIE NEUE FILMÄSTHETIK

Stilistisch wurde versucht, sich von allem, was im argentinischen Kino überflüssig war, zu befreien. Der argentinische Kritiker Diego Lerer sah die Reduktionen bei:

„[...] den Substantiven, den Adjektiven, dem Overacting, den überfrachteten Plots und den Falschheiten; wir sind am Nullpunkt angekommen“.

(Lerer, zitiert nach Nord, 2004)

Die neue Generation von Regisseuren versuchte, sich immer mehr vom symbolisch und ideologisch überladenen Kino der vorhergegangenen Generation abzuwenden. Quintín, einer der wichtigsten Kritiker in Argentinien und Direktor des Internationalen Filmfestivals von Buenos Aires, schrieb über diesen Generationenwechsel:

„Das argentinische Kino war sentenzenreich und allwissend. Es strebte danach, Konsenswahrheiten zu äußern und die Misere dieses so vorhersehbaren wie idealisierten Landes wiederzugeben. Mit dieser verbrauchten, unproduktiven und falschen Blaupause zu brechen heißt, Argentinien zu einem Territorium zu erklären, das zur Entdeckung freisteht. Die Welten, in denen sich die neuen Filme bewegen, sind weit entfernt von jenem klischeehaften, hauptstädtischen Mittelschichtsuniversum, in dem es immer wieder um die Nöte mittelalter Männer ging. Es gibt eine soziale und geografische Explosion, durch die neue Wirklichkeiten zum Vorschein kommen und die eine Perspektive der Neugier und des Noch – nicht - Wissens mit sich bringt.“

(Quintín, zitiert nach Nord, 2004)

Auch die hauptsächlich in den sechziger Jahren geformten Stile des italienischen Neorealismus, des französischen Nouvelle Vague und des Brasilianischen Cinema Novo galt es weiterzuentwickeln. Die Suche einer neuen Ästhetik im Film wurde jedoch durch die unmittelbar erlebte Landesgeschichte erschwert. Es galt einen Stil zu entwickeln in dem das vorhergegangene Schweigen, die Verbrechen und die körperliche Absenz der Opfer

aufgezeigt werden konnte. Zwangsläufig entwickelte sich eine erneute indirekte Filmsprache, wie sie bereits auch während der Zensur stattfand. Anhand von narrativen Metaphern wurde versucht, die Ereignisse der Diktatur darzustellen (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 496).

Eine Möglichkeit, sich innerhalb der Filmsprache mit narrativen Metaphern auszudrücken, war der Rückgriff auf die ältere Geschichte des Landes, die metaphorisch mit der Gegenwart gleichgesetzt wurde. In María Luisa Bembergs *Camila / Camila – Das Mädchen und der Priester* (1984), einem Liebesdrama mit tragischem Ausgang, welches sich zu Zeiten des Diktators Juan Manuel de Rosas ereignete, wurde die Menschenverachtung des Rosas - Regimes als Allegorie auf die Verbrechen der letzten Militärdiktatur dargestellt (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 499).

Die jungen Filmemacher wendeten sich vom Magischen Realismus ab und die Psyche der Protagonisten stand nicht länger im Vordergrund. Meist wurden konkrete Orte inszeniert, welche die Weltanschauung der Filmproduzenten widerspiegeln. Die neue Generation verschaffte sich Gehör durch wagemutige Filmproduktionen, die meist mit wenig Budget auskommen mussten. Es lassen sich in den einzelnen Filmen unterschiedliche Ästhetiken finden, dennoch haben sie etwas gemeinsam: die Abkehr vom symbolischen und ideologisch überfrachteten Kino. Es wäre jedoch übertrieben eine gemeinsame Bewegung darin zu sehen (vgl. Nord, 2003).

3.4.3.4 DER UMGANG MIT DER VORHERGEHENDEN ZENSUR IM FILM

Unmittelbar nach der Aufhebung der Zensur und dem Nachlassen der Repression, entstanden einige Filme zur Thematik der Zensur. An dieser Stelle sind folgende Filme zu nennen: *La Muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro / Der Tod des Sebastian Arache und sein ärmliches Begräbnis* von Nicolás Sarquis (1972), wobei die Premiere in Argentinien erst 1983 stattfand und *El poder de la censura / Die Macht der Zensur* von Emilio Vieyra (1983)(vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 498). In beiden Filmen wurde die Zensur zum kritischen Gegenstand. Die Gesellschaft wurde dazu aufgefordert, das Thema des Verschweigens zu hinterfragen und sich mit ihrer Situation auseinanderzusetzen.

Die Vergangenheitsbewältigung wurde meist anhand fiktionaler Beispiele rekonstruiert, aber auch wahre Ereignisse wurden verfilmt, ebenso wie auch Dokumentarfilme in Argentinien großen Erfolg erzielen konnten.

3.4.3.5 DOKUMENTARFILME

Fernando Solanas ist der führende Dokumentarfilm - Regisseur Argentiniens. Mit seinem Filmessay *La hora de los hornos / Die Stunde der Feuer* (1968), den er zusammen mit Octavio Getino drehte, schrieb er Filmgeschichte und prägte damit den argentinischen Dokumentarfilm. Der Film war eine Darstellung der Bestandsaufnahme der sozial - politischen Situation Argentiniens und Lateinamerikas. Um den Ursachen für die Deformation der Gesellschaft auf den Grund zu gehen, zeigte er Buenos Aires erstmals als Aktionsraum des Widerstandes, des Staatsterrors und der Gegengewalt. 35 Jahre später kehrte Solanas wieder zum didaktischen Kino zurück (*Memoria del saqueo / Erinnerung an die Ausplünderung* (2004)). Bei *Memoria del saqueo* mischten sich Bilder der Ereignisse Ende 2001 / Anfang 2002 und Archivmaterial seit der Machtübernahme der letzten Militärjunta 1976. *La dignidad de los nadie / Die Würde der Niemande* (2005) setzte wiederum dokumentarisch genau da an, wo *Memoria del saqueo* aufhörte. Solanas zeigte anhand von diesen Dokumentarfilmen auf, wie die Bevölkerung mit der sozialen und wirtschaftlichen Misere des Landes umging. Er meinte, er habe den Film *Memoria del saqueo* deshalb gemacht, um eine der düstersten Etappen der argentinischen Geschichte zu rekonstruieren und um die Gründe zu enthüllen, die die wirtschaftliche Ausplünderung und den sozialen Genozid provozierten (vgl. Sitio oficial Fernando „Pino“ Solanas, 2004).

Christina Nord schreibt in Bezug auf das Cine Piquetero⁹:

„Interessant sind diese Videos in ihrem Impuls, Gegenöffentlichkeit herzustellen, nicht in ihrer eiligen Ästhetik. Was die betrifft, so werden sie rasch langweilig, weil die Darstellung des Protestes formelhafte Züge annimmt. Man hat diese linke Folklore zu oft gesehen und gehört: die nackten Oberkörper Steine werfender Jungs, ihr Katz – und – Maus - Spiel mit der Polizei, die grob sexistischen Schimpfwörter, mit denen die Demonstranten die Politiker bedecken. Und ist es notwendig, die, die bei den Protesten sterben, zu Märtyrern zu

⁹ Piqueteros sind Arbeitslose, die gegen die Privatisierungen, Massenentlassungen und die sozialen Missstände protestierten (vgl. Burdman, 2002).

stilisieren? Erklärung und Erkenntnis jedenfalls bieten diese von Punkrock umstellten, wackligen Bilder nicht, eher Emotionen und Propaganda.“

(Nord, 2004)

Eine Variante innerhalb des Filmgenres Dokumentarfilm ist die Musik - Dokumentation. In Argentinien wurde es nach dem Wegfall der Zensur wieder möglich, das bisher vernachlässigte Genre der Rockmusik im Film¹⁰ aufzunehmen. Erstmals kam mit *Buenos Aires Rock* von Héctor Oliveira (1983), über das gleichnamige Festival von 1982 eine Konzert - Dokumentation in die Kinos (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 520). Am Ende der Dokumentation wurden Soldaten im Krieg um die Malvinas gezeigt, dabei ist der Refrain „Ich bitte Gott lediglich darum, dass mir der Krieg nicht gleichgültig sei“ von León Giecos zu hören.

Ein weiterer Film dieses Genres ist der Film von Ricardo Wullicher, *Mercedes Sosa: como un pájaro libre / Mercedes Sosa: Wie ein freier Vogel* (1983). Darin wurden die Musiker León Giecos, Charly García, Piero und andere Musiker zusammen mit Mercedes Sosa dokumentiert. Der Musik - Dokumentarfilm stützte besonders den Zusammenhang von Musik und Politik. Die Nähe des argentinischen Rocks zur Populärmusik, Protest - Liedern und dem Kino in Argentinien wurde damit unter Beweis gestellt (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 520).

3.4.3.6 FIKTIONALE FILME

Als markante Beispiele können an dieser Stelle folgende Filme genannt werden:

In *Un mundo menos peor / A less bad world* (2004) von Alejandro Agresti geht es um die Suche einer Frau nach dem Vater eines ihrer Kinder, der während der Diktatur vom Militär entführt worden ist.

Hermanas / Schwestern (2005) ist ein Debütfilm von Julia Solomonoff. Darin geht es um zwei Schwestern, die durch den Militärputsch und die Repression in Argentinien geprägt

10 Während der Zensur entstanden vereinzelt Filme über Rockmusik: Aníbal Use: *Hasta que se ponga el sol / Bis die Sonne untergeht* (1973) oder Bebe Kamín: *Adiós Sui Generis / Der Abschied von Sui Generis* (1976) (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 520).

wurden. Als sie sich Mitte der 80er Jahre wieder in den USA treffen, wird aufgezeigt wie unterschiedlich die beiden die Vergangenheit bewältigten. Die eine Schwester, deren Freund von den Militärs verschleppt wurde, führt ein rastloses, politisch motiviertes Leben als Journalistin. Die andere lebt in einer uniformen Vorstadtsiedlung und führt ein angepasstes Leben mit einer starken Tendenz zur Überkorrektheit.

Der Film *Iluminados por el fuego / Vom Feuer erleuchtet* (2005) von Tristán Bauer dreht sich um die Thematik des Malvinenkrieges. Als ein 40-jähriger Mann, der als junger Rekrut auf den Malvinas kämpfen musste, vom Selbstmordversuch eines ehemaligen Kameraden erfährt, wird er in die Vergangenheit zurück versetzt. Dadurch muss er gegen seine Erinnerungen ankämpfen und die Vergangenheit bewältigen. Bauer beschrieb seinen Film folgendermaßen:

„Der Krieg auf den Malvinas ist ein Schlüsselereignis in der Geschichte und der Erinnerung. Er ist das Scharnier zwischen der Diktatur und der verfassungsmäßigen Regierung. Es ist ein Krieg, den man schnell verstecken wollte. Es gab von Seiten der Militärs die explizite Bitte, ehemalige Kriegsteilnehmer zum Schweigen zu verpflichten. Auch das Kino hat sich nicht mit dem Thema befasst.“

(Bremme, 2009, S 67)

3.4.3.7 LITERATURVERFILMUNGEN

Eine weitere Möglichkeit, um die unmittelbare Vergangenheit innerhalb des argentinischen Filmes darzustellen, war die Verfilmung von literarischen Vorlagen. Viele Schriftsteller, wie beispielsweise Jorge Luís Borges oder Julio Cortázar hatten sich in ihren Werken bereits mit der militanten Herrschaftsform der Diktatur auseinandergesetzt. Für die Verfilmungen wurden meist anerkannte Autoren oder wichtige Schauplätze herangezogen.

So wurde beispielsweise die Politsatire *No habrá más pena ni olvido / Es wird kein Leid mehr geben und auch kein Vergessen* (1983) von Fernando Ayalas, nach dem gleichnamigen Roman von Osvaldo Soriano, verfilmt. Der Film rief eine der größten Polemiken der argentinischen Filmgeschichte hervor, da die Ästhetik sehr burlesk ausfiel. Die Sprache der etablierten argentinischen Komödien wurde im Film *No habra más peña ni olvido* mit

verschrobenem Humor kombiniert. Die Extremisten der beiden politischen Flügel wurden anhand des Grotesken ungeniert dargestellt (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 499).

„La invitación / Die Einladung“ (Roman, 1979) von Beatriz Guido ist ein weiteres Beispiel für eine Literaturverfilmung zur Thematik der Diktatur. Die politische Haltung der Autorin und ihre antiperonistische Einstellung sind in ihren Werken klar zu erkennen. Als sie 1953 Leopoldo Torre Nilsson, einen der bedeutendsten Regisseure Argentiniens kennenlernte, war ihre Zusammenarbeit für die nächsten Jahre bestimmt. 1959 heirateten die Beiden in Buenos Aires. So entstand, neben anderen verfilmten Büchern von Beatriz Guido, die Verfilmung ihres Romans „La invitación“ im Jahr 1982. Inhaltlich wird Peróns Rückkehr aus dem Exil thematisiert. Die Leitgeschichte wird anhand eines deutschen Waffenhändlers, der einen Kollegen einladet um korrupte Geschäfte mit ihm zu machen, aufgezeigt (vgl. FANDANGO, 2006). Dieser regimefeindliche und antiperonistische Film konnte als Einziger in dieser Form vor dem Ende der Diktatur produziert werden (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 497).

Dem argentinischen Publikum wurde anhand von Literaturverfilmungen die Möglichkeit geboten, sich in zweifacher Hinsicht mit der Thematik der Diktatur auseinanderzusetzen. Dem Leser wurde zusätzlich zur literarischen Inszenierung eine filmische Darstellung der militanten Vergangenheit geboten. So konnte der politische Inhalt einerseits durch Literatur und andererseits über das filmische Medium an die Öffentlichkeit gelangen. Dementsprechend wurde ein weitaus größeres Publikum angesprochen. Die Verfilmungen basierten meist auf erfolgreichen Romanen oder historischen Ereignissen (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 500f).

3.4.3.8 VERFILMUNGEN WAHRER BEGEBENHEITEN

Einen realistischen und deutlichen Charakter suggerieren Dokufiktionen¹¹ und Testimonialfilme¹². Innerhalb dieses Genres wird die Aussage der Wahrheit meist noch eindringlicher, da die Rezipienten wissen, dass in diesem Filmtypus Tatsachen dargestellt werden.

¹¹ Bezeichnung für eine spekulative oder fiktive Dokumentation (vgl. ENZYCLO, 2010).

¹² Bezeichnung für Referenz, Zeugnis; medial steht der Begriff für die Form der glaubwürdiger Übermittlung etwas Fiktivem (vgl. ENZYCLO, 2010).

Der folgende Film basiert auf einer wahren Begebenheit: *La noche de los lápices* / *Die Stunde der Stifte* (1986) von Héctor Olivera. Der Filmtitel bezieht sich auf die gleichnamige Operation der Sicherheitskräfte, die 1976 in der Stadt La Plata durchgeführt wurde. Dabei wurden sieben Studenten nach einem Protest entführt. Anhand der Erzählungen des einzigen Überlebenden Pablo Díaz, wurde die Entführung bis hin zur Ermordung dokumentiert. Die Verschwundenen wurden in *La noche de los lápices* sehr präsent dargestellt, indem die Perspektive der Verschwundenen aus der Sicht der Studenten selbst erzählt wurde. Ihre persönlichen Geschichten wurden im Film aufgezeigt. Unter anderem wurde somit den Rezipienten eine vertrauensvolle Basis geschaffen, welche die Zuschauer dazu aufforderte, sich emotional auf die Seite der Verschwundenen zu stellen. Im Vergleich dazu werden in *La Historia oficial* die Verschwundenen durch ihre Abwesenheit inszeniert (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 502ff).

Anhand des Vergleiches der Genres wird ersichtlich, dass innerhalb jedes Filmtypus eine Auseinandersetzung mit dem Thema der Diktatur gegeben ist. Der Unterschied liegt jedoch in der Inszenierung und Ästhetik und kann nur schwer in ein Schema gepresst werden. Dennoch lassen sich gemeinsame Absichten in den verschiedenen Filmproduktionen erkennen: Aufarbeitung, Solidarität und die Kritik am vorhergegangenen Regime bilden den zentralen Kern der Aussagen im argentinischen Film.

3.4.3.9 DAS ARGENTINISCHE KINO DER GEGENWART

Die schlimmsten Zeiten für das argentinische Kino scheinen überstanden zu sein. Nachdem die Zensur aufgehoben wurde, konnte sich die Filmproduktion in seiner Themenvielfalt ungehindert weiterentwickeln. Auch die schwierigste Phase der Wirtschaftskrise in Argentinien scheint überstanden zu sein, denn derzeit wird landesintern die Höchstzahl an Filmen produziert.

Der Aufschwung zeigt sich auch auf der filmpolitischen Ebene. Im Jahr 2004 wurde ein entscheidender Impuls seitens der Filmschaffenden gegeben. Um sich besser zu vernetzen und um gemeinsam agieren zu können, rief eine Gruppe von Filmleuten¹³ die Academia de Cine Argentina (Cinematographische Akademie Argentinien) ins Leben. Auch wurde ein

¹³ Unter ihnen befinden sich die Schauspielerinnen Norma Aleandro (*La Historia oficial*), die Regisseure Luis Puenzo (*La Historia oficial*), Marcelo Piñeyro, Pablo Trapero und Daniel Burman (vgl. Bremme, 2010).

staatliches Filmarchiv eröffnet, um das filmische Erbe vor dem Verfall zu schützen. Damit die aktuellen argentinischen Filme gegenüber den Großproduktionen aus dem Ausland mehr unterstützt werden konnten, legte das staatliche Filminstitut INCAA fest, dass in jedem Kinosaal des Landes mindestens ein argentinischer Film pro Quartal gezeigt werden muss (vgl. Bremme, 2010).

Auch heute noch spielt die Thematik der Diktatur eine wichtige Rolle für die Filmproduktion in Argentinien. Wie bereits aufgezeigt wurde, konnte sich Fernando Solanas nicht umsonst zum Helden der Filmproduktion entwickeln. Der demokratische Kampf Argentiniens hin zu einer Solidarität zeigt auf, dass es weiterhin gilt, die politischen Machtverhältnisse innerhalb der Gesellschaft zu klären. Das Medium Film übernimmt teilweise die Aufgabe, die gesellschaftlichen Bedürfnisse aufzuzeigen. Im Sinne nach Foucault werden dadurch Diskurse medial inszeniert. Anhand dieser Darstellungen können sich auch neue Diskurse innerhalb der Gesellschaft bilden, da der kommunikative Austausch mit der Medialisierung zunimmt. Durch das Aufzeigen eines Diskurses kann dieser an Bedeutung gewinnen. Es bleibt gespannt zu erwarten, welche Normen und Werte sich innerhalb der argentinischen Gesellschaft bilden werden und welche Richtungen das argentinische Kino für deren Darstellungen in der Zukunft einschlagen wird.

4 FILMANALYSE - LA HISTORIA OFICIAL



Abbildung 2: Filmcover von *La Historia oficial*

4.1 BIOGRAPHIE DES REGISSEURS LUIS PUENZO

Luis Puenzo wurde am 19. Februar 1946 in Buenos Aires geboren. Er ist ein argentinischer Filmregisseur und Drehbuchautor, der sich weltweit einen Namen gemacht hat. Vor allem sein Film, *La Historia oficial* verhalf ihm zum Durchbruch. Seine weiteren Filme konnten jedoch keinen vergleichbaren Erfolg erzielen. Durch die Thematik der Verarbeitung der unmittelbaren Vergangenheit in Argentinien traf er 1985 den Puls der Zeit. Durch die Verfilmung zeigte er auf nationaler und internationaler Ebene die unmittelbaren Ereignisse in Argentinien auf. Weitere Filme bei denen Puenzo Regie führte sind: 1973: *Luces de mis zapatos*, 1975: *Las sorpresas*, 1989: *Old Gringo*, 1991: *La peste* und 2003: *La puta y la bellena* (vgl. Yahoo movies, 2010).

4.2 TECHNISCHE DATEN UND ANGABEN ZUM FILM

ORIGINALTITEL: *La Historia oficial*. HERKUNFT: Argentinien. PRODUKTIONSJAHR: 1985. SPIELFILMLÄNGE: 112 Minuten. FILMGENRE: Polit-Melodrama. REGISSEUR: Luis Puenzo. DREHBUCH: Aída Bortnik, Luis Puenzo. KAMERA: Félix Monti, Héctor Morini. SCHNITT: Juan Carlos Macías. PRODUKTION: Marcelo Piñeyro. MUSIK: Atilio Stampone. DREHORT: Argentinien (Buenos Aires). REQUISITE: Adriana Sforza. MASKE: Blanca Olavego. KOSTÜME: Tricky García Estévez. SCHAUSPIELER: Héctor Alterio – Roberto, Norma Aleandro – Alicia, Chunchuna Villafañe – Ana, Hugo Arana – Enrique, Guillermo Battaglia – José, Chela Ruiz – Sara, Patricio Contrearas – Benitez, María Luisa Robledo – Nata, Esteban Morixe, Jorge Petroglio, Analía Castro, Daniel Lagos, Augusto Larreta, Laura Palmucci, Leal Rey, Pablo Rago, Beatriz Thibaudin, Floria Bloise. PREMIERE: 1985. PREISE: Academy Award in der Kategorie „Bester fremdsprachiger Film“ im Jahr 1986 (vgl. Elena / Díaz López, 1999, S 330).

4.3 *LA HISTORIA OFICIAL*: DIE ENTSTEHUNG UND REZEPTION DES FILMES – EIN PROTOTYPISCHER FILM DER EPOCHE

Kulturelle und politische Prozesse innerhalb einer Gesellschaft können anhand eines Filmes aufgezeigt werden. Anhand der medialen Darstellung wird eine mögliche „Alibi – Realität“ geschaffen. Eine Funktion des Mediums Film ist die Visualisierung der Realität. Luhmann stellt hierbei eine Entfernung von Bewusstseinssystemen und den sozialen Systemen auf. Dennoch könne eine Realität im Film aufgezeigt werden, da neue Medien können eine Annäherung an die ursprüngliche Kommunikation herstellen. Das Optische und Visuelle verschmilzt für den Rezipienten und wird sozusagen als Sekundärerfahrung mit Garantie der Originaltreue erfahren (vgl. Luhmann, 2004, zitiert nach Berghaus, S 176f).

„Filme sind kulturelle und symbolische Formen und können dazu genutzt werden, wichtige Merkmale des sozialen Lebens aufzudecken und zu beleuchten.“

(Denzin, 2004, S 428)

Meist liegt der Intention eines Filmproduzenten die Darstellung einer möglichen Realität zugrunde. Das Filmbeispiel, welches in den folgenden Kapiteln explizit analysiert wird, ist ein

fiktionales Beispiel. Es werden jedoch Ereignisse dargestellt, die sich so auch zugetragen haben könnten. Anhand der Tragödie einer Familie soll die Tragödie einer gesamten Nation aufgezeigt werden. Der Charakter des Fiktionalen hat die Funktion eine „Alibi - Realität“ zu vermitteln, um die Geschichte der argentinischen Gesellschaft im Film glaubhaft darzustellen. Die Sekundärerfahrung beinhaltet einen mimetischen Charakter (vgl. Berghaus, 2004, S 176f). Der besondere Erfolg des Filmes lässt sich möglicherweise anhand der läuternden und reinigenden Gesinnung (vgl. Kapitel 5.7) und der gewählten Art der Darstellung der Realität erklären.

In der folgenden Analyse wird sich zeigen, dass unterschiedliche Komponenten dazu beitragen, wie ein Film konzipiert wird, welche Absichten ein Filmproduzent hat und welche Hintergründe einem Film zugrunde liegen. Ebenso wichtig wie die Glaubhaftigkeit ist die Wirkung der Kommunikationsformen. Entscheidend sind insofern die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen einer Nation oder Epoche (vgl. Faulstich, 2002, S 201f).

Die Geschichte eines Landes ist kommuniziertes Geschehen. Inwiefern diese Kommunikation stattfindet, wird des Weiteren von den medialen und künstlerischen Möglichkeiten beeinflusst. Nicht allein die realen Ereignisse, sondern auch die Regeln und Formen der Kommunikation können das Geschichtswissen eines Landes und das generelle Weltwissen prägen (vgl. Faulstich, 2002, S 203).

Die Geschichte ist eine Tatsache, Luhmann formuliert dies als „reale Welt“ (vgl. Luhmann, 2005, zitiert nach Lindner, S 11). Sozusagen lagert sich eine menschengemachte „Zweitwelt“ über die Vorstellung der realen Welt. Dies findet in Form einer Weltbeschreibung statt. Der Wahrnehmungsraum dieser realen Welt spielt sich meist in begrenzten Räumen ab, im Film sind dies Bilder und Worte die von beobachterabhängigen Unterscheidungen geprägt sind und folglich nie vollständig erfassbar sind. Die reale Welt ist somit eine vielfache Kommunikation, die intern mit Realitätstreue konkurriert. Lindner beschreibt diesen Prozess mit folgender Metapher:

„Denn ebenso wenig ist eine Landschaft mit einer Landkarte dieser Landschaft gleichzusetzen.“

(Lindner, 2005, S 11)

Das vorliegende Filmbeispiel besitzt einen stark geschichtlichen Charakter, da die Thematik des Filmes das unmittelbar politisch Erlebte Mitte der Achtziger Jahre aufarbeitet. Dies vollzieht sich im Zuge der Filmtradition anhand des Genres Spielfilm.

„Nur zu oft weisen Historiker die Dramatisierungen des Spielfilms verächtlich von sich, akzeptieren aber den Dokumentarfilm als eine genauere Form der Vergangenheitsdarstellung, als ob im letzteren Fall die Bilder ohne jede Vermittlung auf der Leinwand erschienen. Der Dokumentarfilm ist jedoch niemals eine direkte Widerspiegelung einer äußeren Realität, sondern stets ein bewusst narrativ gestaltetes Werk, das – ganz gleich ob mit Vergangenheit oder Gegenwart befasst – die Bedeutung des übermittelten Materials erst schafft.“

(Rother, 1999, S 73)

Im Zuge der Filmrecherche zur Thematik der Diktatur in Argentinien wurde eindeutig, dass der für diese Arbeit gewählte Film *La Historia oficial* grundsätzlich eine besondere Stellung einnimmt, da in diesem Film durch unterschiedliche thematische Zugänge die psychologischen und emotionalen Hintergründe der Diktatur aufgezeigt werden. Dies findet beispielsweise in Form von ästhetischen Stilmitteln und semiotischen Produkten statt. Innerhalb des Filmplots werden die Zugänge aus der Perspektive der Geschichte der Verschwundenen während der letzten Militärdiktatur in Argentinien, der Haltung der Kirche und des Staates, der Bildungspolitik, der Familie innerhalb eines sozialen Gefüges und den Demonstrationen der unzufriedenen Mittelschicht aufgezeigt. Durch den komplexen Aufbau wird dem Film eine gewisse Glaubwürdigkeit verliehen. Die Überzeugungskraft des Filmes lässt sich an seinem Erfolg erkennen.

Die Vorgangsweise der Filminterpretation liegt dem Schema zugrunde, die hermeneutische Auffassung des Filmes nach einer ersten Rezeption im filmgeschichtlichen Kontext zu analysieren und die Thematik des Filmes in die geschichtsepochalen Ereignisse einzureihen. Der Film erschien im Zuge einer Reihe von Filmen mit derselben Thematik. So lassen sich erste Fragen zum Film formulieren. Die erste Rezeption des Filmes und der Vergleich mit anderen Filmen der Epoche, brachten mich zu der Auffassung, den Film als prototypisches Beispiel zu betrachten.

La Historia oficial kann insofern als prototypisches Filmbeispiel der postdiktatorischen Zeitabschnitts bezeichnet werden, da der ästhetische Filmcharakter dieser Zeit aufgegriffen

wurde. Punzo schien die bisher überladenen Plots und die Falschheit hinter sich zu lassen und die gesellschaftliche Misere des bisher idealisierten Landes aufzuzeigen. Diese Tendenz ist in synchronen Filmerscheinungen ebenfalls erkennbar (vgl. Kapitel 3.3.3.3). Gleichzeitig beinhaltet der Film die geschichtlichen Themen, welche die unmittelbare Vergangenheit Argentiniens betrafen. Der Film diente vor allem dazu, die politischen Verbrechen aufzuarbeiten und um die vergangenen Ereignisse in Argentinien aufzuzeigen. Der Verarbeitungsprozess und der internationale Erfolg zeigen die Bedeutung des Filmes auf. Anfangs war die Reaktion auf den Film nicht sehr enthusiastisch. Viele Kritiker und Menschenrechtler kritisierten den unklaren Ausgang des Filmes, die Absenz der Opfer sowie die fehlende Bestrafung der Verbrecher. Als jedoch mehrere Preise gewonnen werden konnten, wurde der Film überall gezeigt (vgl. Elena / Díaz López, 1999, S 333). *La Historia oficial* erhielt, neben weiteren Auszeichnungen, im Jahr 1986 auf internationaler Ebene einen Oscar für den „Besten Ausländischen Film“ (vgl. Argentina Online, 2010).

Glusberg beschreibt die Aufnahme des Filmes innerhalb der Gesellschaft folgendermaßen:

„No hay dudas acerca de la certidumbre de su papel al servicio de la sociedad, del artista en la sociedad contemporánea como hacedor de lo artificial, pero es evidente que ya no opera solo; acciona en un entorno social –aunque al servicio del individuo- y se prepara –a través de la discusión y el diálogo- para entrar en los umbrales de un nuevo tipo de sociedad“

(Eggers - Brass, 2006, S 616)

Der für diese Forschungsarbeit gewählte Film ist für eine Analyse besonders geeignet, da er unterschiedliche Zugänge zur Thematik aufweist und das Thema der Diktatur aus verschiedenen Blickwinkeln heraus betrachtet und gerade deshalb als repräsentatives Beispiel funktioniert.

4.4 DIE FILMPRODUKTION

Wie am Erscheinungsjahr des Filmes erkennbar wird, reiht sich die Produktion in eine Kette von Filmproduktionen, die unmittelbar nach dem Ende der Diktatur erschienen. *La Historia oficial* war einer der ersten Filme dieser neuen Epoche (vgl. Egger - Brass, 2006, S 135f).

Zuerst versuchte Luis Puenzo den Film heimlich zu drehen, indem er versteckte 16mm Kameras aufstellte. Doch die Junta viel genau zu dem Zeitpunkt, als das Drehbuch fertig gestellt wurde. Als die Zensur somit wegfiel, konnte Puenzo den Film *La Historia oficial* ungehindert produzieren. Der Film wurde vollständig in Buenos Aires gedreht, einschließlich dem Plaza de Mayo und den tatsächlich stattfindenden Demonstrationen (vgl. Egger - Brass, 2006, S 136f).

Der nationale und internationale Erfolg sprach dafür, dass der Thematisierung der Ereignisse, die während der Diktatur in Argentinien stattfanden, viel Bedeutung zugemessen wurde. Luis Puenzo wurde während der Militärdiktatur des öfteren von der Zensurbehörde kritisiert und in seinem filmischen Tätigkeitsbereich eingeschränkt. Mit dem Ende der Zensur begann eine neue Generation von Regisseuren in Argentinien tätig zu werden und ihre Aufgabe konzentrierte sich auf ein neu entstehendes, innovatives Kino, welches die geradezu notwendige Aufgabe hatte, die Thematik der Diktatur in die Filme aufzunehmen (vgl. Egger - Brass, 2006, S 137, vgl. Kapitel 3.3.3.3).

4.5 DIE HANDLUNGSANALYSE – SINOPSIS

Der Grundriss des Filmes ist die Familiengeschichte einer wohlhabenden Familie aus Buenos Aires. Der Film spielt im letzten Jahr der Regierung der Militärjunta in Argentinien. Die Militärs stellten zu dieser Zeit noch die formale Macht innerhalb des Landes, hatten jedoch ihre Autorität weitgehend verloren. Die Handlung dreht sich im Wesentlichen um Alicia, die Hauptdarstellerin des Filmes. Ihr fällt die Funktion zu, allmählich die Augen zu öffnen, um zu erkennen, dass nicht alles so ist wie es zu sein scheint. Ihre politische Naivität wird im Film vor allem anhand ihres Berufes dargestellt. Alicia ist Geschichtslehrerin in einer argentinischen Mittelschule und sie vertritt die moralischen Grundsätze von Disziplin und Nationalismus. Innerhalb der Familie fällt ihr die konventionelle Rolle als Mutter und Ehefrau eines erfolgreichen Geschäftsmannes zu. Roberto ihr Ehemann hält die Hintergründe über die Adoption ihrer Tochter zurück und auch die Details seiner Geschäfte verbirgt er vor Alicia. Als diese allmählich realisiert, dass Gaby möglicherweise ein Kind von „Desaparecidos“¹⁴ sein könnte, beginnt der Handlungsablauf des Filmes das anfänglich idyllische Bild zu trüben. In einer Sequenz, als ein Schüler behauptet, es gebe keine

14 Spanische Bezeichnung für die verschwundenen Oppositionellen während der argentinischen Diktaturen.

historischen Beweise, weil die Geschichte von Mördern geschrieben wird, schmeißt Alicia ihn raus.

Als Ana, eine aus dem Exil zurückgekehrte Freundin von einer heuchlerischen Regierung spricht und ihrer Verschleppung, der Folter und den Intrigen seitens der Militärs berichtet, wird Alicia endgültig stutzig. Alicia, die ihr persönliches Credo und ihren Schulunterricht an die offizielle Version der Geschichte angepasst hat fragt erstaunt: „Hast du sie nicht angezeigt? Du warst doch unschuldig!“ Ana erzählt davon, wie in den Gefängnissen den schwangeren Frauen, nach der Entbindung ihre Kinder genommen wurden und an adoptionswillige Profiteure des Regimes verkauft wurden. „Die Kinder von Regimegegnern wurden an Leute verkauft, die keine Fragen stellten“, sagt Ana anklagend zu Alicia. Ab diesem Zeitpunkt stellt Alicia sich die Frage, ob auch Gaby ein Kind von „Verschwundenen“ sein könnte. Die Ermittlungen die sie daraufhin anstellt bleiben vage, jedoch verspürt der Zuschauer das schwindende Vertrauen zu ihrem Ehemann, ebenso wie in die gesamte Regierung. Allmählich beginnt Alicia der Wahrheit ins Auge zu blicken, wobei ihre Nachforschungen nur langsam vor sich gehen. Das Adoptivkind ist ihnen fünf Jahre zuvor überraschend schnell zugesprochen worden und Roberto hatte von ihr gefordert, nie nach der Herkunft des Kindes zu fragen. Da Alicia bisher völlig unreflektiert der offiziellen Propaganda der Militärs geglaubt hatte, fällt der Prozess des Realisierens im Film besonders ausgeprägt aus. Sie beginnt nun allmählich zu erkennen, dass unter den Militärs Verbrechen begangen wurden. Besonders bedrückend während dieses Prozesses der Aufdeckung ist auch der Aspekt der Erkenntnis, dass sich Alicia durch ihr stummes Handeln selbst eine große Schuld aufgeladen hat. Trotz aller Anzeichen, die darauf hinweisen, dass ihre Befürchtungen um Gaby wahr sein könnten, verfolgt sie ihren Weg zur Aufdeckung der Wahrheit. Die Zeichen einer demokratischen Aufbruchsstimmung im gesamten Land, treiben die Handlung voran. Alicia nimmt sogar in Kauf, ihre Ehe und Familie für die Wahrheit zu opfern. Auf ihrer Suche nach Gabys wahrer Herkunft trifft sie Sara. Die Tochter von Sara und deren Ehemann sind Verschwundene. Allmählich stellt sich heraus, dass Sara die leibliche Großmutter von Gaby ist. Roberto hält an seiner Position fest, er kann nicht von seinem Stolz ablassen und die Fehler der Vergangenheit nicht zugeben. Dadurch verliert er am Ende nicht nur seine Familie, sondern auch seine Geschäfte, welche durch die wirtschaftliche Niederlage der Militärs in Mitleidenschaft gezogen werden.

4.6 DIE FIGURENANALYSE

Im folgenden Kapitel werden die Funktionen der Haupt- und Nebenfiguren (vgl. Kapitel 3.2) des Filmbeispiels ermittelt. Dabei werden die Charaktere auf die Bedeutung für die Darstellung der Diktatur hin analysiert. Wie bereits geklärt wurde, tragen die Schauspieler die Rolle der sozialen Handlungsträger eines Filmes. Der Regisseur und die Drehbuchautorin inszenieren anhand der Schauspieler die gesellschaftlichen Bedürfnisse aus ihrer Sicht heraus. Nach der Auffassung von Foucault kann anhand der Schauspieler, mithilfe der bereits formulierten Kontextualisierung des argentinischen Filmes und der Definition des Filmes als „prototypisches“ Ereignis, eine Subjektivierung vorgenommen werden. Dazu ist eine genaue Untersuchung der Darsteller erforderlich. Die Figuren sind auch bedeutende Repräsentanten der narrativen Struktur eines Filmes. Denn anhand der Darsteller wird in Form von Sprache, Gestik, Mimik, Gefühlsausdrücken etc. ein Filmplot im Wesentlichen inszeniert (vgl. Faulstich, 2002, S 67).

4.6.1 DIE HAUPTFIGUREN

In *La Historia oficial* werden hauptsächlich zwei Protagonisten zum zentralen Kern der Figurenanalyse (vgl. Kapitel 3.2). Im folgenden Kapitel soll betrachtet werden, welche Diskurse sich durch die Handlungsträger im Filmbeispiel eröffnen. Ebenso sollen die Figuren in ihrer Funktion als mediale Werkzeuge analysiert werden.

4.6.1.1 ALICIA

Alicia bildet die Hauptfigur des Filmes. Die emotionale Inszenierung ihrer Rolle beinhaltet verschiedene Etappen, welche im Laufe der Handlung hervorgebracht werden. Anfangs ist sie als politisch naiv und gutgläubig zu bezeichnen. Allmählich werden ihr die Augen darüber geöffnet, was wirklich hinter der Adoption ihrer Tochter Gaby steht und welche politischen Absurditäten dahinter stecken. Die Veränderung um ihre Person im Laufe des Filmplots trägt im Wesentlichen zur Aufklärung des Filmes bei.

Oft wird die Geschichte eines Filmes aus der Sicht eines Protagonisten geschildert; daher müssen auch Interaktionsstrukturen und Rollenzuweisungen betrachtet werden (vgl. Mikos 1998, S 48). Ihrer Rolle fällt die Funktion zu, die Beziehungen zu den anderen Figuren zu halten.

Ein zentrales Element im Film ist die Identifikation mit der Hauptdarstellerin. Die besondere Perspektivierung von Kamera und Montage auf ihre Person ist eine Aufforderung des Regisseurs, sich mit der Rolle zu identifizieren. Um ihre Handlungen und Entwicklung im Film darzustellen, wurden auf der einen Seite ihre physische Veränderung aufgezeigt und andererseits die emotionalen und verbalen Äußerungen inszeniert. Das äußere Erscheinungsbild ändert sich während des Plots, genauso wie sich ihre Einstellung, Motive und Intentionen ändern. Sie verändert ihren biedereren Kleidungsstil zu einem Modernen und trägt die Haare, im Gegensatz zu vorher, offen. Diese Darstellungsvarianten lassen die Rezipienten Vergleiche zur Realität ziehen, durch welche die Identifikation mit der Hauptdarstellerin vollzogen wird (vgl. Strübel, 2002, S 153).

Die Illustration der Rolle von Alicia stellt einen Kampf dar, welcher den komplexen Diskurs der Aufbruchstimmung hin zur Demokratie und den Kampf um eine neue Verteilung der Macht innerhalb der Gesellschaft aufzeigt.

4.6.1.2 ROBERTO

Er ist ein Finanzexperte, der erfolgreiche Geschäfte zwischen der Militärregierung und amerikanischen Geschäftspartnern führt. Gleichzeitig trägt er die Rolle des fürsorglichen Familienvaters. Während des gesamten Filmes behält er diese Rolle unverändert bis zum Schluss bei. Der liebende Vater und Ehemann und erfolgreiche Geschäftsmann kann als konventioneller Männertyp charakterisiert werden. Im Laufe des Plots wird seine zunehmende Schwäche durch vermehrten Alkoholkonsum und eine aggressivere Kommunikation sichtbar gemacht. Indem er an seinem Schweigen und Verdrängen der Vergangenheit festhält, verliert er am Ende alles was ihm wichtig ist.

Auch kann er als männlicher Antagonist zur Hauptdarstellerin bezeichnet werden. Durch die unterschiedliche Einstellung hinsichtlich der Aufklärung der Geschichte (des Landes und

ihrer Adoptivtochter) kommt es im Laufe des Filmes immer wieder zu Konflikten, welche den Plot dramatisch bis zum Ende des Filmes formen.

Die physische Überlegenheit von Roberto wird im Film häufig mit Sequenzen dargestellt, in denen er vor Alica steht und sie am Schreibtisch oder am Küchentisch steht. Er überragt sie durch seine Körpergröße und deren Inszenierung.

Anhand der Figur von Roberto wird ein Diskurs eröffnet, der den resistenten Machtcharakter der Diktatur aufzeigt. In der Rolle des Profiteurs des Regimes wird sein Fall am Ende des Filmes inszeniert, welcher den Zusammenbruch der Diktatur in Argentinien repräsentiert.

4.6.2 DIE NEBENFIGUREN

Im Zuge der Figurenanalyse (vgl. Kapitel 3.2) wird auf die wesentlichen drei Figuren der Nebencharaktere genauer eingegangen. Auffallend erscheint hier die weibliche Inszenierung aller drei Charaktere. Welche Funktionen lassen sich aus ihren Darstellungen erkennen und welcher Diskurs werden dadurch eröffnet?

4.6.2.1 GABY

Die circa fünfjährige Gaby ist die Adoptivtochter von Alicia und Roberto. Sie ist sichtlich von der Entführung ihrer leiblichen Eltern traumatisiert. Anhand ihrer Rolle wird die Aufarbeitung und der Prozess der Wahrheitsfindung besonders aufgezeigt. Die Kinderrolle verleiht ihr eine gewisse Passivität und es scheint, als ob durch ihre Darstellung das Unterbewusste ausgedrückt wird. Schließlich sind Alicia und Sara für ihr Schicksal verantwortlich. Dadurch wird das passive Verhalten besonders ausgedrückt. Ihre Rolle verkörpert die Ohnmacht der Opfer der Diktatur, gleichzeitig ist Gaby ein Opfer der Diktatur.

Besonders das Unbewusste wird durch ihre Rolle reflektiert. In einer Sequenz des Filmes wird auf das schreckliche Ereignis der Entführung, unmittelbar nach ihrer Geburt angespielt:

als die Jungs während ihrer Geburtstagsfeier plötzlich in ihr Zimmer stürmen und lauthals mit Spielzeugwaffen herumballern, kann Gaby nur schwer von Alicia beruhigt werden.

Auch wird immer wieder das Leitlied des Filmes¹⁵ von Gaby gesungen und in Form ihres kindlich puren Charakters inszeniert, welcher jedoch von Leid und Ungerechtigkeit geprägt ist. In ihrer Rolle widerspiegelt sich das (unterbewusste) Trauma der Nation. Durch ihre passive Darstellung, wird die Verantwortung über ihr Schicksal von anderen bestimmt. Anhand dieser Veranschaulichung zeigt Puenzo die seelische Erschütterung der argentinischen Gesellschaft auf und erzeugt eine Konfrontation mit dem Traumata.

4.6.2.2 ANA

Der aus dem europäischen Exil zurückgekehrten Freundin Ana fällt die Funktion zu, Alicia über die schlimmen Ereignisse der Militärdiktatur aufzuklären. Ana wurde vor ihrer Flucht ins Exil verschleppt, gefoltert und vergewaltigt. Nach ihrer Rückkehr kann sie nicht länger schweigen und erzählt Alicia von ihren schlimmen Erfahrungen. Dadurch wird Alicias anfänglich politische Naivität überwunden und der Prozess zur Wahrheitsfindung um die Identität von Gaby und die Aufdeckung der Verbrechen des Regimes beginnt.

Ana trägt die Rolle eines Opfers des Militärregimes. Ihre starke Persönlichkeit und ihre Loyalität verleihen ihr einen sympathischen Charakter und ihre Rolle beinhaltet die Aufgabe (neben den „Abuelas del Plaza de Mayo“¹⁶) der Wahrheitsfindung und der Auflösung des Plots. Ihr Filmcharakter ist besonders durch Mut und Leid gekennzeichnet.

4.6.2.3 SARA

Sara ist eine „Abuela del Plaza de Mayo“, die Alicia im Zuge ihrer Ermittlungen um die Identität von Gaby kennenlernt. Die Tochter und der Stiefsohn von Sara wurden während der Diktatur von Regimes umgebracht und dessen Tochter entführt. Wie sich am Ende

¹⁵ vgl. Kapitel 4.7.2.1.

¹⁶ Eine argentinische Menschenrechtsorganisation, die sich vor allem für die Verschwundenen der letzten Militärdiktatur einsetzt (vgl. Página Oficial de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2010).

herausstellt ist Gaby die leibliche Enkelin von Sara. Durch die Reue und die Einsicht welche Alicia zeigt, kann Sara ihr vergeben. Auch Sara widerspiegelt die Rolle der mutigen Kämpferin, die bis zum Schluss nicht aufgibt, um der Wahrheit auf den Grund zu gehen.

Anhand der Darstellung der genannten Charaktere eröffnen der Regisseur und die Drehbuchautorin unterschiedliche Diskurse. Indem die Positionierung jeder Figur einen diferenten Gesichtspunkt veranschaulicht, entsteht eine vielfältige Herangehensweise an die Thematik. Im Film werden die Machtverhältnisse und deren Verschiebungen durch ihre Beziehungen untereinander und schlussendlich durch die Aufdeckung der Wahrheit und der wahren Identität aufgezeigt. In den Rollenkonstellationen drücken sich die Machtdiskurse besonders aus. Die Diktatur wird mithilfe der Inszenierung aus den verschiedenen Blickwinkeln heraus betrachtet.

4.7 DIE BAUFORMEN DES FILMES

Werner Faulstich unternimmt die Grundlegende Unterscheidung von auditiven und visuellen Bauformen innerhalb eines Filmes (vgl. Kapitel 3.2). Anhand dieser Richtlinien und dem griechischen Modell des Dramas wird das Filmbeispiel nun auf die Komponenten des Filmaufbaus hin untersucht. Im folgenden Kapitel wird die mediale Umsetzung der Machtstrukturen genauer untersucht. Neben semantischen, pragmatischen, und syntaktischen Möglichkeiten eines Handlungsaufbaus, sind die filmkompositorischen Techniken der Einstellungsgröße, Einstellungslänge, Einstellungsperspektive, Einstellungskonjunktion, Belichtung, Kamera- und Objektbewegung - Elemente der Machtinszenierung (vgl. Korte 2001, S 53).

4.7.1 DAS 5 – AKT MODELL NACH ARISTOTELES

Den meisten Filmen liegt ein klassisches Fünf-Schritte-Modell zu Grunde. Dieses System geht auf Aristoteles zurück und wurde schon in der griechischen Antike für die Inszenierung von Dramen verwendet. Die Handlungsstränge des Modells teilen sich folgend ein: Etablierung, Steigerung und Problematisierung, Umschwung der Handlung, Retardierung und Auflösung am Ende (vgl. Neuschäfer, 2007, S 47).

Der Aufbau des zugrunde liegenden Filmes ist exakt nach diesem Schema gehalten. Anfänglich werden die Umstände, das Thema, der Ort, das Milieu und die Darsteller vorgestellt um die Thematik des Filmes zu etablieren. Der Film positioniert sich im diktatorischen Kontext: die Figuren definieren sich, Schauplätze werden dargestellt und die Thematik des Filmes wird allmählich klar. Den Zuschauern wird ein Einstieg in den Film geboten. Durch das Erscheinen der Freundin Ana aus dem europäischen Exil nimmt die Handlung wesentlich an Komplexität zu und die Problematik der ungewissen Identität der Adoptivtochter bricht auf. Der dritte Akt des Modells birgt den Höhepunkt des Filmes, anhand der Erkenntnis, dass Gaby die leibliche Enkeltochter von Sara sein muss. Als Sara die Fotos ihrer Tochter herzeigt, wird Alicia endgültig klar, dass die Ähnlichkeit der Beweis der leiblichen Verwandtschaft der Beiden ist. Die Retardierung erfolgt des Weiteren anhand von drei Punkten: Das Verhalten von Roberto, der seine Fehler nicht einsehen will und an der Ideologie der Diktatur festhält. Dies steht einerseits für seine persönliche Situation innerhalb der Familie und andererseits für seine politische Position, welche durch das bevorstehende Ende der Diktatur ins Schwanken gerät. Das allmählich demokratisch werdende Umfeld im gesamten Land steht als zweiter Punkt für eine Retardierung der Handlung. Auch Alicias Zweifel und die Angst um die gemeinsame Zukunft der Familie verzögern die Handlungsentwicklung des Filmes. Der Film endet mit einem offenen Ende und der Zuschauer hat keine klare Gewissheit über den Ausgang des Filmes. Jedoch wird ersichtlich, dass durch die Aufdeckung der Identität der Adoptivtochter, der Reue von Alicia und den Verlust den Roberto am Ende hinnehmen muss, weil er die Wahrheit verbergen wollte – das Richtige getan ist. Dementsprechend entwickelt sich ein „Happy End“ am Ende des Dramas.

Innerhalb des Aufbaus werden die unterschiedlichen Diskurse abgehandelt und erzeugen mithilfe der dramaturgischen Inszenierung Präsenz, Spannung und Intensität. Nachdem der vorliegende Film anhand des Modells von Aristoteles der 5 Akte in die einzelnen Handlungsstränge zerlegt wurde, werden nun die auditiven Bauformen analysiert.

4.7.2 AUDITIVE EINSTELLUNGEN UND DIE INSZENIERUNG VON MACHT

Der Film als audiovisuelles Medium beinhaltet die beiden Perspektiven des Visuellen und des Auditiven. Für die Analyse des gewählten Filmbeispiels in dieser Arbeit werden nun die Dialoge und auditiven Einstellungen dazu herangezogen, um deren Inhalte und Darstellungen auf die Leitfrage der Darstellung der Diktatur erforschen zu können. An dieser

Stelle werden besonders die hierarchischen Muster untersucht, anhand derer die diktatorische Regierungsform inszeniert wird. Ein Aspekt der Forschungsfrage bezieht sich dabei auf die sprachliche Ebene der Übermittlung von Information sowie das Gerüst der Dialoge. Wie wird die Diktatur auf der auditiven Ebene dargestellt?

Die einzelnen Bauformen übernehmen in aller Regel Funktionen in übergeordneten Kontexten. Dies gilt vor allem für Geräusche aber auch für Dialoge (vgl. Faulstich, 2002, S 131), anhand derer die Inszenierung an Komplexität zunimmt.

4.7.2.1 MUSIK

Ein weiterer Zugang innerhalb der auditiven Bauformen soll die Funktion der musikalischen Komponenten innerhalb des Filmes untersuchen. Grundsätzlich wird zwischen Musik im Film und Filmmusik unterschieden¹⁷.

Im vorliegenden Film sind beide Beispiele vorzufinden. In der dritten Sequenz singt die Adoptivtochter Gaby in der Badewanne das Lied „En el país de Nomeacuerdo“ von María Elena Walsh [Minute 00:04:40]. Ganz zum Schluss des Filmes singt sie es noch einmal, bevor das Original von der Sängerin als Filmmusik eingespielt wird.

Das musikalische Leitmotiv des Filmes ist das Lied von María Elena Walsh (*1939 in Ramos Mejía, Buenos Aires): „En el país de Nomeacuerdo, doy tres pasitos y me pierdo“. Inhaltlich handelt das Kinderlied über den Aufarbeitungsprozess der Diktatur in Argentinien, wobei das Schweigen und Wegsehen angeprangert wird und an ein aktives, selbstständiges Denken appelliert wird (vgl. <http://www.me.gov.ar/efeme/mewalsh>).

¹⁷ Wenn man einen Musiker im Film musizieren sieht, wird das als Musik im On bezeichnet. Beim zweiten Zugang dagegen handelt es sich um Musik im Off. Hier wird das dramaturgische Element der Musik in den Film eingebaut, um eine besondere Bedeutung damit zu erzielen (vgl. Faulstich, 2002, S 137).

4.7.2.1.1 LIEDERTEXT

En el país de Nomeacuerdo
Doy tres pasitos y me pierdo
Un pasito para aquí,
no recuerdo si lo di.

Un pasito para allá,
!Hay que miedo que me da!
Un pasito para atrás,
y no doy ninguno mas.
Porque ya, ya me olvidé
Donde puse el otro pie.

(En el país de nomeacuerdo, María Elena Walsh)

4.7.2.1.2 MARÍA ELENA WALSH

Die Sängerin María Elena Walsh, gleichzeitig Schriftstellerin und Journalistin, lebte von 1952 bis 1956 im Pariser Exil, da ihr unter der faschistischen Regierung Peróns Repression drohte. In Paris gab sie Auftritte bei denen sie argentinische Folklore performte. Nach der Rückkehr nach Argentinien hatte sie bis zur Wiedereinführung der Demokratie ständig Probleme mit der Zensurbehörde der Militärdiktatur. Jedoch konnte sie durch ihren populären Status heikle Themen in der Presse aufgreifen. Dabei prangerte sie vor allem die Zensur, Vorurteile, autoritäre Strukturen, die Todesstrafe und die Benachteiligung der Frau an. Ab 1959 schrieb sie vor allem Kinderlieder, sowie lyrische Volks- und Kunstlieder für Erwachsene, die in Argentinien weite Verbreitung fanden. Mit ihrem politischen Engagement bildete sie die perfekte Besetzung für die musikalische Information im Film. Im selben Erscheinungsjahr wie des Filmes (1985) wurde sie mit der Auszeichnung „Ciudadano Ilustre

de la Ciudad de Buenos Aires“ (Auszeichnung zur Ehrenbürgerin der Stadt Buenos Aires) gerühmt (vgl. Página Oficial María Elena Walsh, 2010).

Im Film wird durch das wiederholende Stilelement des Liedes eine gezielte Dramaturgie hervorgerufen. Manchmal wird das Lied im Original von María Elena Walsh als Filmmusik eingespielt und manchmal singt die kleine Gaby das Lied. Die Dramaturgie erfolgt durch die Emotionalität die mit Hilfe der Kinderstimme projiziert wird, aber auch auf inhaltlicher Ebene und vor allem durch die Kontinuität und Häufigkeit der Einspielung des Liedes im Film.

„Musik kann Erregung verstärken, Stimmung verdichten, ein Lebensgefühl veranschaulichen, aber auch Bilder verbinden und Kontinuität stiften oder als Requisit zur Spannungssteigerung dienen.“

(Faulstich, 2002, S 139)

Besonders am Ende spielt die Funktion des Liedes eine entscheidende Rolle. Gaby sitzt im Schaukelstuhl und blickt verträumt in die Ferne. Dem Zuschauer wird ein relativ offenes Ende evoziert, da nicht konkret ersichtlich wird, was mit der Kleinen nun geschieht. Emotional wird die Szene wiederum mit dem Leitlied von Walsh unterstützt, indem zuerst das Lied von Gaby gesungen wird und allmählich ein Übergang zur Originalversion eingespielt wird.

4.7.3 MULTIPLE BAUFORMEN UND DIE INSZENIERUNG VON MACHT

Die folgende Analyse untersucht die multiplen Bauformen (vgl. Faulstich, 2002, S 57) in unterschiedlichen Kombinationen. Dabei werden die Funktionen der zusammengefügt Komponenten erforscht. Insbesondere wird ein Augenmerk auf die Darstellung von Machtstrukturen innerhalb des Filmaufbaus gelegt.

4.7.3.1 INHALT, POSITIONIERUNG DER KAMERA UND LICHTEINSTELLUNG

In der Szene beim Familienessen am Sonntag kann beobachtet werden: der Vater sitzt am Kopfende des Tisches (dadurch definiert sich seine Rolle als Familienoberhaupt, er wirkt erfahren und weise). Das Essen findet im Freien statt und wird somit als besonders bewertet (im Dialog der Protagonisten wird der Aspekt des sonntäglichen Familienessens im Freien als besonderen Anlass besprochen).

Text des Vaters:

„Estoy hablando! Yo soy tu padre. [...] Todo el país se fue por abajo. Solamente los hijos de puta, los ladrones, los cómplices y el mayor de mis hijos se fueron pa'arriba.”

[Minute 01:07:49]



Abbildung 3: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 01:07:53]

Anhand dieses Dialoges kann festgestellt werden, dass die Komponenten des Visuellen und Auditiven ineinander spielen, sich gegenseitig verstärken und die Aussage des Vaters fundieren. Dies erfolgt einerseits auf der verbalen Ebene, ebenso wie durch die Positionierung des Vaters und der anderen Protagonisten und deren Rolle am Familientisch. Der Fokus liegt aufgrund von Kameraführung und Lichtpositionierung auf der Rolle des Vater. Auch seine auffällige Gestik unterstützt seine Aussagen. Der Zuschauer befindet sich dabei inmitten eines Familienstreits, in dem unterschiedliche Standpunkte ausdiskutiert werden. Durch die Positionierung des Familienoberhauptes, wird der Meinung des Vaters

besonders Glauben geschenkt. Die Aussage dieser Sequenz stellt sich inhaltlich gegen das Regime der Diktatur.

4.7.3.2 VISUALISIERUNG UND SOUNDEBENE

Alicia befindet sich im Krankenhaus und versucht den Geburtsarzt von Gaby zu finden, sie irrt durch die Gänge der Gynäkologie. Abwechselnd wird Alicia im Gang, eine gebärende Frau und das herumlaufende Krankenhauspersonal eingeblendet. Visuell wird die Szene des Weiteren durch eine sich bewegende Schwingtüre inszeniert, die von einer vorbeieilenden Krankenschwester geschlossen wird und Alicia somit einen kurzen Blick in den Kreissaal erlaubt. Der Blick in den Kreißsaal wird immer wieder von der Schwingtüre getrennt, bis diese zum völligen Stillstand kommt und geschlossen bleibt.



Abbildung 4: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 00:47:62]

Aus dem Off ist das laute Schreien einer gebärenden Frau zu hören, das von Babygeschrei abgelöst wird. Im Hintergrund sind die Stimmen des Krankenhauspersonals zu hören. Auch das Geräusch der Absätze von Alicias Schuhen, als sie am Ende der Einstellung davoneilt, übermittelt einen nervösen und dramatischen Charakter. Vor allem die Schwingtüre gibt der Sequenz einen bedeutenden Charakter. Auditiv wird dies durch Schwingen und Quietschen der Türe dargestellt.

Die gesamte Szene kann metaphorisch für den Blick hinter die Kulissen der Diktatur gedeutet werden. Indem Alicia durch die Schwingtüre hindurch die Geburtsszene mitverfolgt,

scheint für den Zuschauer die Wahrheitsfindung immer näher zu rücken. Die private, intime Situation im Krankenhaus wird durch einen mahnenden Blick der Krankenschwester verdeutlicht. Alicia sieht verschämt zu, kann jedoch nicht wegsehen. Auf einer metaphorischen Ebene lässt sich diese Inszenierung einer Geburt mit der „bereinigenden“ Aufdeckung der Verbrechen während der Diktatur, hin zur Wahrheit vergleichen.

Ebenso wie sich in der soeben geschilderten Szene eine tragende Funktion der Geräusche aus dem Off signalisieren, werden in der folgenden Sequenz die Hintergrundgeräusche von besonderer Bedeutung. Alicia nimmt den Literaturprofessor in ihrem Auto mit in die Stadt. Während der Fahrt unterhalten sich die beiden unter anderem über die revolutionäre Vergangenheit des Professors und über den rebellischen Schüler Carlos. Als sie in der Stadt ankommen, ist eine Demonstration gegen das Verschwinden der Verhafteten während der Diktatur im Gange.

4.7.3.3 TON IM VORDERGRUND UND HINTERGRUND

Der Hauptdialog zwischen Alicia und dem Professor findet im Vordergrund statt. Aus dem Hintergrund sind die Parolen, Alarm- und Hupengeräusche zu hören. Visuell wird der Dialog der Beiden durch Nahaufnahmen (im Auto sitzend) inszeniert, die Demonstration wird im Hintergrund aufgezeigt. Der Ton und das Bild halten sich sozusagen an dieselben Richtlinien der Inszenierung. Dadurch wird der allmählich aufkommende demokratische Charakter innerhalb der Bevölkerung am Ende der Diktatur dargestellt. Dieses Demokratiebewusstsein wirkt dezent aus dem Hintergrund auf den Hauptdialog ein. Durch die gezielte Inszenierung der Geräusche wird dem Rezipienten allmählich die progressive Stimmung des Filmes näher gebracht, womit die Wahrnehmungssteuerung des Publikums gezielt gelenkt wird (vgl. Faulstich, 2002, S 132f). Anhand der technischen Hilfsmittel wird in dieser Szene besonders deutlich aufgezeigt, dass die Gesellschaft einen „Machtwandel“ durchläuft.



Abbildung 5: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute: 01:36:32]

4.7.4 VISUELLE EINSTELLUNGEN UND DIE INSZENIERUNG VON MACHT

Der nächste Schritt hinsichtlich der Analyse der Bauformen bildet der Zugang über das Visuelle. Anhand von der Betrachtung von Raum, Licht und Farbe sollen die visuellen Einstellungen, sowie die Montage des Filmes untersucht werden.

4.7.4.1 RAUM

Wenn man eine Einteilung des Raumes in einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund vornimmt, so können im Film viele Beispiele gefunden werden, welche erzählstrategisch und bedeutungsgenerierend in diesen Unterteilungen eingesetzt werden.

Beispielsweise finden die Demonstrationen meist im Hintergrund statt. Dabei werden zwar im Vordergrund auch Elemente eingeblendet, der Fokus des Sequenzinhaltes liegt jedoch auf dem Hintergrund, welcher den entscheidenden Handlungsträger birgt. Durch dieses Verstecken der eigentlichen Handlung wird der Charakter der Zurückhaltung übermittelt und es kann auch von einer Werteeinteilung gesprochen werden. Was bisher zurückgedrängt wurde und worüber geschwiegen wurde, spielt nun eine Rolle.

Durch diese vielschichtige Inszenierung der Machthierarchien spielt der Regisseur mit den autoritären Verhältnissen. Die staatliche Miliz wird im Vordergrund dargestellt. Dadurch wird

den Rezipienten des Filmes die Vormacht der politischen Stellung zu dieser Zeit aufgezeigt. Die vorherrschende Kontrollabsicht über die Gesellschaft besteht scheinbar. Das eigentliche Geschehen findet dezent und doch markant im Hintergrund statt. Aufgrund der Menschenmasse und des Aufgebots wird jedoch der Hintergrund zum wesentlichen Handlungszentrum. Die Bevölkerung demonstriert und traut sich allmählich gegen die Regierung der Diktatur anzukämpfen. Der aufkommende demokratische Charakter der argentinischen Gesellschaft wird hier von Puenzo verbildlicht. Diese Darstellung der beiden Perspektiven, kann als die Widerspiegelung der gespaltenen Identität des argentinischen Volkes aufgefasst werden. Dies drückt sich einerseits durch die Zurückhaltung, das Wegsehen und die Furcht vor politischen Konsequenzen und andererseits durch die progressive Kämpfernatur der Bevölkerung aus, die nicht mehr länger die Unterdrückung über sich ergehen lässt. Anhand dieser Sequenz wird besonders deutlich, dass die politischen Machtverhältnisse in Argentinien zu dieser Zeit neu definiert werden mussten.



Abbildung 6: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 00:45:19]

Obwohl die Miliz im Vordergrund des Bildes zu sehen ist, wird die Belichtung dunkel gehalten und sie sind nur von hinten zu sehen. Dennoch wird deren Präsenz stark wahrgenommen. Dem Filmpublikum wird dadurch die staatliche Kontrolle vor Augen gehalten. Allmählich wechselt die Kameramontage und der Hintergrund dieses Bildes wird nun aus der Vogelperspektive gezeigt. Aus dem Fenster von Robertos Büro wird die Demonstration überschaubar von oben gefilmt. Alicia steht am Fenster, trinkt Kaffee und betrachtet die Situation aus einer gewissen Distanz. Ihre nachdenkliche Haltung lässt die Zuschauer erahnen, dass Alicia emotional ergriffen ist. Sie betrachtet die Demonstration aus der soeben dargestellten Distanz der Entfernung und von oben. Somit fällt ihr eine gewisse Überlegenheit zu, welche ihr erlaubt zu entscheiden, von wo aus sie sich auf die Situation einlässt.



Abbildung 7: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 00:46:10]



Abbildung 8: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 00:46:05]

Der Raum dient des Weiteren dazu, als Mittel der Figurencharakterisierung zu fungieren. Wie an der soeben dargestellten Sequenz erkennbar wird, fällt der Hauptdarstellerin die Funktion zu, sich einer Position und den Konsequenzen ihrer Handlungen zu stellen. Mit dem allmählichen Wechsel des Raumes werden die beiden Positionen Alicias aufgezeigt. Zuerst befindet sie sich am Straßenrand und beobachtet die Demonstration aus der Perspektive der progressiven Staatsbürgerin, dann geht sie in das Büro ihres Mannes und erhält somit die Perspektive der Ehefrau eines Befürworters des Regimes. Die Vielschichtigkeit und die Komplexität der Perspektiven spielen dabei eine entscheidende Rolle. Die räumliche Dimension steht dabei im Film metaphorisch zur Unterstützung. Wie im Zuge der Figurencharakterisierung ersichtlich wurde, werden die Filmrezipienten dazu aufgefordert, sich mit der Hauptdarstellerin zu identifizieren. Dadurch wird der Effekt hervorgerufen, sich mit den beiden Perspektiven auseinanderzusetzen, um schließlich die Standpunkte miteinander abzuwiegen. Der innere Konflikt der Hauptdarstellerin wird auch von den Rezipienten ausgetragen.

Ein weiteres Beispiel für die räumliche Einteilung befindet sich am Anfang des Filmes. In der Anfangsszene wird der Schulhof aus einer peripheren Situation heraus gezeigt. Die Distanz wird durch Entfernung und von oben hergestellt. Zuerst wird der Blick der Kameramontage durch eine Säule versperrt, dann wird allmählich die Abteilung des Raumes aufgehoben. Dies geschieht in Form eines Perspektivenwechsels, der einen gesamten Überblick über den Schulhof gibt. Dann fährt die Kamera tiefer und stückweise werden die Gesichter der Lehrer und Schüler, die sich auf dem Schulhof befinden, gezeigt. Schlussendlich wird mit einer Nahaufnahme die Hauptdarstellerin fokussiert. Die Zuschauer werden durch das sukzessive Vortasten der Kamera auf einer raumhaften Ebene in den Film und dessen Thematik eingeführt.



Abbildung 9: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 00:01:47]

Ein gutes Beispiel für eine räumliche Inszenierung ist auch die Szene im Beichtstuhl, als Alicia auf der Suche nach Rat bei einem Priester beichten geht. Der Raum passt sich förmlich an die Diskretion und Bedachtsamkeit des Gesprächs an. Der Beichtstuhl ist klein, eng und niemand kann das Gespräch von draußen mit verfolgen. Als Alicia bemerkt, dass der Priester über die Umstände der Adoption von Gaby Bescheid weiß, wirkt der Beichtstuhl bedrohlich eng. Die Intimität und die Verschwiegenheit des Raumes lassen keinen Platz für die Wahrheit zu. Gleichzeitig repräsentiert der Beichtstuhl den Ort der Reue und der Vergebung der Sünden, welcher in der vorliegenden Sequenz jedoch unmissverständlich abweichend dargestellt wird. Die räumliche Darstellung des Beichtstuhls steht metaphorisch für das Verschweigen und die Widersprüchlichkeit der Kirche, die während der Diktatur an den Verbrechen mit Schuld trug. Durch dieses Beispiel wird von Luis Puenzo unmissverständlich Kritik an der Kirche verübt.

4.7.4.2 LICHT UND FARBE

Auf den ersten Blick scheint der Gebrauch von Licht und Farbe zurückhaltend, beziehungsweise wirklichkeitsgetreu. Denn die Verwendung von Licht und Farbe lenken nicht vom Wesentlichen, der Handlungsebene des Filmes, ab.

Die Sequenzen im öffentlichen Raum wirken sehr realistisch und alltäglich, wobei die warme und farbenfrohe Inszenierung der Stadt Buenos Aires als Merkmal für den aufkommenden Optimismus innerhalb der Gesellschaft und den Prozess der Demokratisierung interpretiert werden könnte.

Die privaten Gespräche der Familie finden meist in der Wohnung in Buenos Aires statt. Dabei werden die Gesprächssituationen abwechslungsreich dargestellt. Der private Rückzugsraum wird teils am Tag und teils in der Nacht inszeniert. Vor allem in der Nacht, bei abgedunkeltem Licht kommt es zu den aufklärenden Gesprächen zwischen Alicia und Roberto. Anhand der Dunkelheit wird eine scheinbar traute Zweisamkeit dargestellt.

Ein weiteres Beispiel für eine besondere Inszenierung von Licht und Farbe bildet die bereits auf multiple Bauformen, innerhalb eines auditiven Zuganges erforschte Szene, in der die Familie beim Sonntagessen zusammentrifft. Die Inszenierung der gesamten Sequenz befindet sich im Freien. Durch das sonnige Wetter sind auch die Gemüter aufgeheizt und es kommt zu einer regelrechten Diskussion über die Werte innerhalb der Republik und der Familie. Der naturalistische Charakter der Sequenzeinstellung kann als Zeichen für offene Gespräche gewertet werden. Während des Familienessens werden Licht und Farbe hell und klar eingesetzt. Den Zuschauern wird unverblümt die Wahrheit näher gebracht. Der Vater und der Bruder von Roberto, beide Regimegegner prangern in dieser Szene das Verhalten von Roberto und den produktorischen Regimebefürwortern an.



Abbildung 10: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 01:11:35]

Anhand dieser Sequenz wird die Problematik der landesinternen Spaltung aufgezeigt. Innerhalb der Familie sind die Lager geteilt und der Konflikt ist sicher. Durch Konfrontation und Streitgespräche wurden allmählich neue Diskurse erzeugt, in denen die alten Machthaber zurückgedängt wurden. Dass die Wirkung der Macht nicht immer negativ zu werten sei, wurde im Kapitel 2.4 abgehandelt. Foucault äußerte, dass Macht nicht nur ausschließt, unterdrückt, verdrängt, zensiert, abstrahiert, maskiert oder verschleiert. Die Macht sei auch produktiv und produziere Wirkliches, wie kollektive Gegenstandsbereiche oder Wahrheitsrituale (vgl. Foucault, 1994, S 249).

4.7.4.3 MISE – EN – SCÈNE: KAMERA UND MONTAGE

Durch die Inszenierung der kontinuierlich erscheinenden filmkompositorischen Techniken wie Close - Up Einstellungen, markante Belichtungen und lange Einstellungen wird die Bedeutung einer Person dargestellt. Die unterschiedlichen Einstellungsgrößen und Einstellungsperspektiven suggerieren die Charaktere der Darsteller. Auch generiert die Kameraeinstellungen die emotionale Übermittlung der Gegebenheiten innerhalb des Filmes und der Beziehungen untereinander (vgl. Faulstich, 2002, S 178). Beispielsweise wird die Hauptdarstellerin Alicia immer wieder im Laufe verschiedener aneinander geketteter Mise – en - Scène, durch Zoomfahrten der Kamera oder Perspektivenwechsel inszeniert. Anhand dieser Darstellung wird verdeutlicht, dass sie bis zum Ende des Filmes entscheiden muss, wie sie mit den Ereignissen umgehen soll. Das Mise – en - Scène ist im weiteren Sinne auch das künstlerische Konzept im Film, das durch die Vorgänge und die Spannungen innerhalb einer Einstellung erzeugt wird (vgl. Faulstich, 2002, S 179).

Der Auflösungsteil am Schluss, als Alicia sich dafür entscheidet Roberto zu verlassen, weist ein besonderes Stilprinzip auf. Als Roberto am Telefon mit Gaby spricht, wird durch eine Parallelmontage gezeigt, wie Alicia das Haus verlässt. Die zur gleichen Zeit stattfindenden Handlungen erzielen anhand der Inszenierung beider Perspektiven ihre Bedeutung. Indem einerseits die Situation aus der Sicht von Roberto demonstriert wird und andererseits Alicias Abwendung von Roberto gezeigt wird, vollzieht sich ein doppelschichtiger Perspektivenwechsel. Der Effekt dieser Doppelmontage suggeriert zweifellos eine Prädestination, die jedoch letztendlich ein offenes Ende beinhaltet. Die Zuschauer erhalten das Gefühl, dass die Entscheidung von Alicia endgültig ist. Was mit Gaby geschieht wird jedoch nicht ersichtlich. Lediglich das Gefühl der erlösenden Wahrheitsfindung übermittelt die Empfindung eines „Happy Ends“ am Ende des Filmes.

Daraus lässt sich erkennen, dass filmkompositorische Techniken die Charaktere der Protagonisten, Gefühle, Beziehungskonstellationen – als künstlerisches Konzept – aufzeigen können und dadurch die Hierarchien und Machtbeziehungen in der Handlung konstruieren.

4.8 DIE NORMANALYSE – NORMEN, WERTE UND IDEOLOGIEN

Im nächsten Kapitel werden die Komponenten der gesellschaftlichen Normen und Werte der gegebenen Epoche genauer betrachtet. Die Aussage des Films wird im Hinblick auf die Ideologien der Entstehungszeit des Filmes ermittelt.

So gilt es bei der Normanalyse eines Filmes einerseits die universellen Richtlinien zu erfassen. Gleichzeitig werden auch die kulturellen Konventionen einer Gesellschaft und der Epoche für die Analyse relevant. Denn wie auch der deutsche Musiker Clueso im Lied Boom Boom besingt – „wir handeln zwar unterschiedlich, trotzdem empfinden wir ähnlich“ – so wird auch die Rezeption eines Filmes nicht nur subjektiv ausgemacht, sondern auch von Kultur und Konvention (vgl. Eco, 2002, S 254) mitbestimmt.

Die Symbole, die im Film aufscheinen, spielen eine zentrale Rolle für die Darstellung von den Normen und Werten einer Kultur. Der am Ende des Filmes übermittelte Eindruck spricht für die Normen und Werte einer Gesellschaft (vgl. Faulstich, 2002, S 182). Ein Film zeigt eine gewisse Ideologie auf, welche es gilt anhand des Kontextes zu analysieren. Was will

uns der Film sagen? Dieser Frage soll im folgenden Kapitel im Speziellen nachgegangen werden. Dazu werden sieben unterschiedliche Symbolisierungsmöglichkeiten für eine Darstellung der Diktatur im Filmbeispiel genauer betrachtet.

5 DIE SYMBOLIK DER DIKTATUR IN LA HISTORIA OFICIAL

Anhand des kulturellen Kontextes werden repräsentative Symbole des Filmbeispiels, welche als Indikatoren der Diktatur erkannt wurden, aufgezeigt und interpretiert. Innerhalb dieser Analyse werden Themenschwerpunkte gesetzt, wobei es zu Überschneidungen oder fließenden Übergängen kommen kann. Als kultureller Referenzrahmen¹⁸ dienen die argentinischen Filmproduktionen der Epoche.

Die wesentliche Aussage im Filmbeispiel wird vor allem über eine Gefühlsebene evoziert. Die wiederholten Metaphern, Stilelemente und Symbole stehen für Ereignisse und Verbrechen, die während der Diktatur stattfanden. Die Bedeutung von verschiedenen filmischen Verfahren führt zu einer Wirkung, die vom Rezipienten meist nur unbewusst wahrgenommen wird (vgl. Felix, 2007, S 104ff).

Durch die Symbolisierung von Gegenständen entsteht ein Netz von Bedeutungen, wie eine übergeordnete Verweisstruktur über Figuren und Welt, die den gesamten Mikrokosmos damit theatralisch überhöht (vgl. Faulstich 2002, S 153). Symbole werden als Zeichen oder Hinweise auf allgemeine, übergreifende Bedeutungen und Sinnkonzepte verstanden. Fast alles kann eine symbolhafte Bedeutung haben, die mehr oder weniger systematisch kulturell geprägt ist und tradierte Symbole zusammenfasst (vgl. Faulstich, 2002, S 160f).

Die Bedeutungen von Symbolen nach Faulstich ähneln den Formaten, welche die Filmsemiotik untersucht. Aus der Perspektive der Semiotik ist der Film ein zeichenhaft und sprachähnlich organisiertes Konstrukt. Die Filmsemiotik untersucht die Wirkung der filmischen Verfahren, die zu bestimmten Effekten im Film führen. Die Kombination aus Bedeutungen entstehen mehr oder weniger unabhängig voneinander, basieren aber auf einem Grundlagenverständnis des gezeigten Bildes (vgl. Felix, 2007, S 104ff).

¹⁸ Eine Aufzählung der in dieser Arbeit erwähnten und in ihrem Zusammenhang begutachteten Filme findet sich im Anhang.

Einen ähnlichen Zugang unternimmt auch Umberto Eco über die Kinetik. Anhand der kinetischen Syntaxlehre soll die Existenz großer kodifizierbarer syntagmatischer Einheiten erklären werden. So besagt Eco, dass auch dort, wo Kultur, Konvention, System und Codes existieren, wir vitale Spontanität annehmen.

„Und wenn die Proxemik¹⁹ fähig ist, die konventionellen und signifikanten Verhältnisse zu untersuchen, die die einfache Entfernung zwischen zwei Gesprächspartnern regeln, die mechanische Modalität eines Kusses oder die Entfernungsquote, die aus einem Gruß ein verzweifelter Lebewohl statt eines Aufwiedersehens macht, dann ist die ganze Welt der Handlung, die das Kino transkribiert, schon Zeichenwelt.“

(Eco, 2002, S 255)

Um die Darstellung der Diktatur explizit erforschen zu können, wird nun das Prinzip der Filmsemiotik und der kinetischen Syntaxlehre für die Symbolik im Filmbeispiel übernommen. Anhand der Symbole werden oft auch die vorherrschenden Diskurse inszeniert. Deshalb wird in der folgenden Analyse die Dominanz von Macht in der Untersuchung und Interpretation von Symbolik integriert. Die Symbolik basiert auf einem bestimmten Grundlagenverständnis. Durch die Kombination von Zeichen kann aber auch eine bestimmte Bedeutung entstehen. Welche das sind und was uns der Regisseur des Filmes damit sagen will, wird im Folgenden genauer untersucht:

5.1 GLAS

Im Filmbeispiel ist das Symbol Glas öfters zu finden. Beispielsweise will die Adoptivtochter aus einem Glas trinken, allerdings fällt es um und der Zuschauer vernimmt, dass etwas an der idyllisch dargestellten Familiensituation nicht stimmt [Minute 00:45:49]. Immer wieder wird eine Szenerie oder ein intimes Gespräch hinter einem verspiegelten Fensterglas inszeniert. Es scheint, als wollte man dem Zuschauer die Sicht verklären und die Situation gewollt ungewiss übermitteln.

¹⁹ Proxemik ist die räumliche Konstellation der Kommunikations- oder Interaktionspartner in einer bestimmten Situation. Es kommt auf Abstand, Körperhöhe, Körperausrichtung und eventuelle Berührung der Körper an (vgl. Poggendorf, 2006).

Die folgende Bilddarstellung zeigt die Szene, als Alicia erfährt, dass Sara die leibliche Enkelin von Sara ist. Das Gespräch, welches der Sequenz auditiv zugrunde liegt besitzt einen natürlichen direkten und ehrlichen Charakter. Dennoch wird die öffentliche Szenerie einer Cafeteria, am Anfang der Einstellung nur durch die verspiegelte Fensterscheibe hindurch gezeigt. Die Bildmetaphorik dieser Einstellung scheint sich auf die Verbrechen der Diktatur im Allgemeinen zu beziehen.



Abbildung 11: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 01:28:40]

„Glas symbolisiert die Ambivalenz von Trennung und Beziehung: etwas steht offenbar miteinander in Verbindung, auch wenn jedes für sich allein fungiert.“

(Faulstich, 2002, S 154)

Dadurch dass die beiden Frauen anfangs nur durch das Fensterglas hindurch gezeigt werden, erhält der Zuschauer das Gefühl, dass es gleich etwas zu enthüllen gibt. Unter dem Deckmantel der anfänglichen Unklarheit kommt allmählich die Wahrheit ans Licht. Als Sara die Fotos ihrer Tochter zeigt und das klärende Gespräch stattfindet, ist die Kameraeinstellung direkt und frontal zu den Schauspielern und innerhalb des Raumes aufgenommen. Dadurch wird einerseits die Bedeutung des Gesprächs aufgezeigt, andererseits die vorherrschende Position der Darstellerinnen veranschaulicht. Denn beide tragen die Macht inne, über die Zukunft der kleinen Gaby zu bestimmen.

In der nächsten Sequenz ist Roberto durch eine Glastür hindurch zu sehen. Er sitzt auf einem Stuhl und wirkt bekümmert. Es scheint als ob er mit seinem Gewissen zu kämpfen habe. Durch die Inszenierung dieser verklärten Kameraeinstellung bleibt die Sachlage angespannt und die folgende Handlung des Filmes bleibt zu erraten. Die Filmrezipienten

können die Szene durch das Glas hindurch nur verzerrt wahrnehmen. Dadurch wird auch auf eine andere Seite von Roberto hingewiesen, die Seite an ihm wo er auch mit Gewissensbissen zu kämpfen hat. Es scheint, als spiegelte sich der Charakter der Diktatur ist in dieser Szene im Verhalten von Roberto wider. Der Regisseur inszeniert anhand seiner Rolle einen Regimebefürworter.

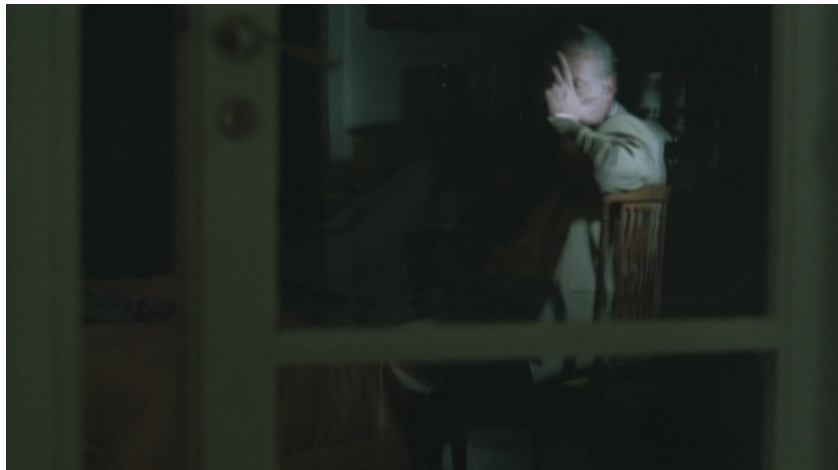


Abbildung 12: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 01:22:15]

5.2 SPIEGEL

Ebenso wie das verspiegelte Glas vorhergehend die Situationen zu erklären schien, bildet die Schlusszene eine Klarheit, welche über den Blick in den Spiegel erfolgt. Die Hauptdarstellerin scheint zu begreifen, was sie zu tun hat um ihr Gewissen zu erleichtern. Die Kameraperspektive fokkusierte ihr Spiegelbild, welches oft auch als das Seitenverkehrte Bild der Wirklichkeit bezeichnet wird (vgl. Faulstich, 2008). Dies übermittelt dem Filmpublikum ein weiteres Stilmittel, um ein ungewisses und offenes Ende des Filmes darzustellen. Beide Seiten der Geschichte werden noch einmal aufgezeigt. Noch immer stehen beide Perspektiven der Hauptdarsteller im Mittelpunkt. Dennoch siegen am Ende des Filmes die Wahrheit und die Gerechtigkeit.



Abbildung 13: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 01:48:09]

5.3 MANN UND FRAU

Im Filmbeispiel werden die biologischen Unterschiede zwischen Mann und Frau recht konventionell gehalten. Die Geschlechterrollen der Argentinier in den Achtzigerjahren waren an ein soziales Rollensystem angepasst. Keine Gesellschaft gibt sich mit den natürlichen Unterschieden zwischen den Geschlechtern zufrieden, sondern formt sie nicht nur durch ihre Einstellungen und ihr Verhalten, sondern fügt ihnen noch zusätzlich eine kulturell und sozial bestimmte Unterscheidung zu. Die einfachen körperlichen Faktoren werden mit komplexen psychischen Eigenschaften in Verbindung gebracht. Beispielsweise muss ein Mann auch maskulin erscheinen, genauso wie sich die Frau feminin verhalten muss (vgl. Haeberle, Erwin J., (Magnus Hirschfeld Archiv für Sexualwissenschaften), 2003).



Abbildung 14: Screenshot *La Historia oficial*, [Minute 01:16:07]

Ein Phänomen des argentinischen Filmes unmittelbar nach der Diktatur war die markante Symbolisierung des Weiblichen. Darin fiel der Frau die Rolle zu, die Wahrheit aufzudecken und das starke Bedürfnis der Würde innerhalb der Gesellschaft wiederzuerlangen. In den Filmen, die unmittelbar nach dem Ende der Diktatur und dem Wegfall der Zensur erscheinen, tragen meist weibliche Hauptdarstellerinnen die Funktion der Aufklärerinnen der Geschichten. Das Bedürfnis nach Gerechtigkeit und Würde drückt sich beispielsweise auch in der Formierung der Organisation „Abuelas del Plaza de Mayo“²⁰ aus. Da am Ende der Diktatur mehr männliche Opfer zu beklagen waren, erscheint dies als logisches Phänomen. Auch steht das Männliche für physische Macht und Gewalt. Das Weibliche wird mit der Opferrolle assoziiert und dient somit als logische Konsequenz für eine filmische Inszenierung.

Die Hauptdarstellerin in *La Historia oficial* trägt symbolisch die Rolle der Wahrheitsermittlerin. Gleichzeitig wird das Publikum aufgefordert, sich mit ihr zu identifizieren. Im Laufe der Handlung hat sie einen inneren Konflikt auszutragen, welcher am Ende durch die Wahrheitsfindung und durch den Sieg der Moral gekennzeichnet ist. Ihre Rolle steht stellvertretend für die Moral der argentinischen Gesellschaft, anhand derer es die unmittelbare Vergangenheit der Diktatur zu bewältigen gilt.

Egger – Brass bezeichnet die Narrativierung aus feministischer Perspektive als typisches filmisches Stilmittel für das Schweigen und die Repression während dieser Zeit. Die weibliche Erotik würde dadurch oft als Subversion und Widerstand gegen die Gewalt dargestellt (vgl. Egger – Brass, 2006, S 144). Dies wird noch genauer erkennbar, wenn die Rolle des Mannes untersucht wird. Die männliche Inszenierung im Film trägt die Rolle des Antagonisten. Anfänglich ist die Beziehung der beiden zueinander vertraut und harmonisch dargestellt, jedoch im Laufe der Handlung kommt es immer mehr zu Diskrepanzen. Dies erfolgt durch den Vertrauensbruch zwischen den Beiden, der durch das Schweigen von Roberto hervorgerufen wird. Der Ehemann und gleichzeitig Regimebefürworter wird im Verlauf des Filmes immer mehr zum Gegenspieler. Die symbolische Darstellung des Verschweigens und des diktatorischen Widersachers erfolgt in Form einer männlichen Inszenierung.

Die Frauen- und Männerrollen werden im Filmbeispiel mit den gesellschaftlichen Mustern dargestellt. Die Diktatur reflektiert sich im Männlichen. Das Weibliche ist von der physischen

²⁰ vgl. Kapitel 4.6.2.

Macht ausgeschlossen. Dennoch wird eine symbolische Macht hervorgerufen, indem ihre Funktion innerhalb des Filmplots vom passiven Objekt in ein aktives Subjekt konvertiert. Anhand dieser Rollenbilder wird ein sich verändernder Diskurs innerhalb der Gesellschaft Argentiniens aufgezeigt. Durch die weibliche Perspektivierung kann auch der Wandel hin zur Demokratie und zur Wahrheitsfindung dargestellt werden. Speziell in ihrer Rolle wird der sich wandelnde gesellschaftliche Charakter inszeniert, der neue gebildete Diskurs der jungen argentinischen Demokratie aufgezeigt sowie die interaktiven Machtverhältnisse und der Wandel hin zum demokratischen Sieg dargestellt.

5.4 KIRCHE

Die katholische Kirche birgt bis heute eine hohe Stellung in der argentinischen Gesellschaft, denn ein Land, welches von Krisen gekennzeichnet ist, brauche ein Volk mit einem starken Glauben, so Bodemer. Geprägt durch die Kolonialgeschichte und die starken Bezüge zu Spanien trägt die Kirche zwar eine diskrepante Autoritätsstellung, jedoch konnte sie sich vor allem im 20. Jahrhundert in verschiedenste gesellschaftliche Bereiche integrieren (vgl. Bodemer, u.a., 2002, S 543f).

Im Filmbeispiel *La Historia oficial* sucht Alicia das Gespräch mit einem Priester um sich Klarheit über ihr Handeln in Bezug auf die Identitätsfindung ihrer Adoptivtochter Gaby zu schaffen. Der Priester, als symbolische Figur für die katholische Kirche, Hüter der sozialen Ordnung und des gesellschaftlichen Zusammenlebens wird zunächst als intakter Seelsorger repräsentiert. Während der Beichte realisiert Alicia jedoch allmählich, dass selbst der Priester über die Hintergründe der Adoption Bescheid weiß, ihr jedoch rät die prekäre Situation so beizubehalten wie sie ist und die Vergehen zum Wohle der Kleinen nicht neu anzufechten. Es scheint, so kommt sein resolutes Schweigen am Ende der Beichte herüber, als ob auch der Priester (stellvertretend für die Kirche) am Verbrechen beteiligt sei. Die Darstellung der Kirche im Filmbeispiel wird durch das Verhalten des Priesters stark kritisiert. Obwohl er schweigt, wird klar, dass die Kirche in den politischen Bereichen und an den Vergehen während der Militärdiktatur beteiligt war. Zwar kommt der Priester ohne Konsequenzen seines Verhaltens davon, es wird jedoch ein klarer Vertrauensbruch und ein Fehlverhalten ersichtlich.

Symbole, die für die katholische Kirche stehen, sind immer wieder im Film zu finden. Die bereits erwähnte Anfangssequenz auf dem Schulhof ist ein Beispiel dafür. Die Kameramontage erfolgt in dieser Szene durch einen objektiven Einstieg. Der Schulhof wird aus der Sicht der Vogelperspektive gezeigt. Allerdings ist der Blick des Filmpublikums anfänglich durch eine Säule, die in Form eines Kreuzes angelegt ist, versperrt [Minute 00:01:10]. Das Symbol des Kreuzes birgt hier eine Anspielung auf die verklärte Position der Kirche in Argentinien. Der Regisseur übermittelt den Rezipienten die Kontroversität der Kirche, die durch die Zusammenarbeit mit dem diktatorischen Regime stark in Mitleidenschaft gezogen wurde.

Verklärt ist auch die Sequenz dargestellt, als die gesamte Familie am Sonntagsgottesdienst in der Kirche teilnimmt. Roberto steht die Schuld regelrecht ins Gesicht geschrieben. Gaby betet in seinen Armen dennoch vertrauensvoll mit. Den Zuschauern wird bei diesem Anblick ein paradoxes Gefühl vermittelt. Da im Laufe des Filmes bereits klar wurde, dass Roberto etwas zu verbergen hat, wirkt die Szene verräterisch für die Betrachter. Gleichzeitig wie die Familie versucht ihr Bild zu wahren, scheint dies auch auf die Kirche zuzutreffen.

Immer wieder ist das Symbol des Jesus - Kreuzes an der Wand zu finden. Beispielsweise in der Schulklasse beim Geschichtsunterricht wird das Kreuz an der Wand hinter dem Lehrerpult sichtbar. Auch im Schlafzimmer und im Wohnzimmer der Familie ist das christliche Symbol des Kreuzes zu finden.

Der Regisseur inszeniert die christliche Symbolik im Filmplot. Anhand der unterschiedlichen Zugänge zur Thematik resultiert die Perspektive heikel und kontrovers. Der Zuschauer wird dazu aufgefordert, sich kritisch mit der Thematik Kirche auseinanderzusetzen.

5.5 DIE LANDESGESCHICHTE

Wie bereits dargestellt wurde, hat die argentinische Geschichte lebhafte Ereignisse aufzuweisen. Durch die historische Vergangenheit geprägt, bezieht sich der Film *La Historia oficial* auf die unmittelbare Geschichtsschreibung. Erst kurz vor der Verfilmung endete die letzte Diktatur in Argentinien. Der Charakter der allgemeinen Stimmung zur Demokratisierung des Landes wird im Laufe des Handlungsstranges in mehreren

Sequenzen aufgegriffen. Dabei wird besonders der persönliche Wandel der Hauptdarstellerin aufgezeigt. Als Alicia am Anfang des Filmes den Geschichtsunterricht in der Mittelschule aufnimmt, meint sie: „Kein Volk kann ohne eine Geschichte leben, die Geschichte ist die Erinnerung der Dörfer“ [Minute 00:03:17]. Im Laufe des Schuljahres kommt es zu einigen Diskussionen mit den Schülern, wobei Alicia anfänglich auf ihrer konservativen, naiven Meinung festhält, dass nur eine geschriebene Geschichte ihre Gültigkeit besitzt. Während der Militärdiktatur wurde jedoch auch ein großer Teil der Geschichte nicht niedergeschrieben, um das Volk leichter unter einer Herrschaft halten zu können.

Der Regisseur inszeniert die aufkommende geschichtliche Bewusstseinsveränderung der Epoche. Die Symbolik im Filmbeispiel bezieht sich im Allgemeinen immer wieder auf die Geschichte des Landes. Meist werden historische Themen im Geschichtsunterricht thematisch angeschnitten, um dem Zuschauer einen Hinweis auf die unterschiedlichen Interpretationen der Geschichte aufzuzeigen. Denn vor dem Ende des Regimes wurden etliche Komponenten der Landesgeschichte aufgrund von Zurückhaltung oder Zensur verschwiegen oder verfälscht dargestellt.

Das Klassenzimmer steht im Filmbeispiel für das symbolische Zentrum der Geschichte. Dort finden meist die Prozesse der geschichtlichen Bewusstseinsveränderung der Hauptdarstellerin statt. Ihre anfängliche Naivität neigt im Laufe des Filmes einer realistischen Geschichtswahrnehmung.

Symbole wie die Landkarte von Argentinien, welche sich im Klassenzimmer hinter dem Lehrerpult befindet, oder die politische Lektüre im Literaturunterricht stehen für die Geschichte des Landes.

Eine markant nationalistische Symbolik auf der auditiven Ebene findet anhand der immer wieder eingespielten Hymne statt. Beispielsweise ist eine Inszenierung bei einer der Demonstrationen zu finden, als die „Abuelas del Plaza de Mayo“ die Hymne singen. Auch in der Anfangssequenz singen die Darsteller im Schulhof beim Fahnenappell die argentinische Hymne. Die Textebene der Hymne kann an dieser Stelle nicht berücksichtigt werden. Ebenso wie auch die argentinische Hymne dem Film einen starken geschichtlichen und nationalistischen Charakter verleiht, tut dies die argentinische Flagge. Diese Symbole unterstützen die geschichtliche Gesinnung des Filmes.

5.6 WÜRDE UND GERECHTIGKEIT

Als der Bericht „Nunca más“ von Ernest Sábato erstmals bei der CONADEP²¹ erschien, erfolgte die Aufnahme des Themas der Menschenrechtsverstöße, die während der vergangenen Militärdiktatur geschahen, in den Medien.

“Las grandes calamidades son siempre aleccionadoras, y sin duda el más terrible drama que en toda su historia sufrió la Nación durante el periodo que duró la dictadura militar iniciada en marzo de 1976 servirá para hacernos comprender que únicamente la democracia es capaz de preservar a un pueblo de semejante horror, que sólo ella puede mantener y salvar los sagrados y esenciales derechos de la criatura humana. Únicamente así podremos estar seguros de que NUNCA MÁS en nuestra patria se repetirán hechos que nos han hecho trágicamente famosos en el mundo civilizado.”

(CONADEP, 2010)

Mit diesem Bericht von Ernesto Sábato wurde erstmals öffentlich über die Verbrechen, die während der Militärdiktatur stattfanden, berichtet. Eine Welle von Reaktionen ist unter anderem in den darauf folgenden Filmproduktionen zu erkennen. Auch in *La Historia oficial* wird dem Thema „Würde“ viel Aufmerksamkeit geschenkt.

Um der Gerechtigkeit und der Würde Tribut zu zollen, organisierte sich beispielsweise die Formation der „Abuelas del Plaza de Mayo“. Ihr Erkennungssymbol ist das weiße Kopftuch. Im Filmbeispiel sind die Frauen mit den weißen Kopftüchern in den Menschenmassen der Demonstrationen immer wieder zu finden.

Auch die Hauptdarstellerin Alicia versucht, mithilfe der Organisation der „Abuelas del Plaza de Mayo“, die Daten der Adoptivtochter zu ermitteln. Während der Suche nach der wahren Identität der kleinen Gaby befreundet sie sich mit einigen der Frauen. Später muss sie erkennen, dass genau die Frau, die sie im Krankenhaus auf der Geburtsstation kennen gelernt hatte, die leibliche Großmutter ihrer Adoptivtochter ist.

Die Gerechtigkeit drückt sich vor allem im „Happy End“ des Filmes aus. Der schwierige Kampf um die Ermittlungen zur biologischen Herkunft der Adoptivtochter Gaby führt am

21 Comisión Nacional de Desaparecidos (vgl. CONADEP, 2010).

Ende doch noch zur Wahrheitsfindung. Schlussendlich siegt damit die Gerechtigkeit. Die Würde der betroffenen Personen wird wider erlangt, indem sich die Vergangenheit mit der Gegenwart versöhnt. Durch das mutige Handeln der Hauptdarstellerin wird zwar ihre eigene Familie auseinander gerissen, aber die leibliche Familie wird wieder zusammengebracht. Indem die Zuschauer regelrecht dazu aufgefordert werden, sich mit der Hauptdarstellerin zu identifizieren, wird an die Widererlangung der Würde und des Gerechtigkeitssinns innerhalb der Gesellschaft appelliert.

5.7 KATHARSIS

Die Inszenierung von Luis Puenzo ist wie eine griechische Tragödie aufgebaut, die stellvertretend für die gesamte argentinische Gesellschaft stehen könnte. Dadurch erhält der Film eine besondere Stellung innerhalb der Filmgeschichte Argentiniens.

Psychologisch gesehen beruht die Wirkung des Filmes auf einer Übertragung (durch die Identifikation mit der Hauptdarstellerin), die letztendlich für den Rezipienten entlastend ist. Das psycho - ästhetische Ergebnis des Filmes ist die Katharsis, die sich auf die Zuseher und letztendlich auf die Gesellschaft auswirkt. Die Katharsis findet insofern statt, dass der Film an sich durch die Wahrheitsfindung am Ende als „Happy End“ empfunden wird und sich durch eine vielzählige Rezeption in das kollektive Gedächtnis²² der Gesellschaft einschreibt.

Auf dramatische Weise wird die Moral der Zeit fokussiert. Mithilfe eines emotionalen und dramatischen Zugangs erzielt der Film den Effekt der Empathie. Der Appell an die menschliche Moral und an die Gerechtigkeit wird innerhalb des Filmes tragend aufgebaut und unausweichlich bis zum Ende des Filmes auf den Punkt gebracht. Der Entwicklungsprozess ist idealtypisch ausgefallen, hat aber ganz offen die Funktion, das Publikum zu ermutigen, sich mit Alicia zu identifizieren und den Schritt vom Mitläuferdasein zur persönlichen Verantwortung zu riskieren. Schlussendlich siegt nicht unbedingt die Zivilcourage, sondern der Leidensdruck. Sie hält die Ungewissheit über die Identität ihrer Adoptivtochter einfach nicht mehr aus (vgl. Bremme, 2000, S 90).

²² Das kollektive Gedächtnis ist die gemeinsame Gedächtnisleistung einer Gruppe, die durch wiederholte Traditionen über Generationen das Zeit- und Geschichtsbewusstsein des Selbst- und Weltbildes prägen. Dies erfolgt durch mündliche Weitergabe der persönlichen Erfahrungen. Es setzt sich aus dem kulturellen und kommunikativen Gedächtnis zusammen (vgl. Assmann, 1997, S 57).

In *La Historia oficial* ist die Aussage des Films von vornherein klar: die offizielle Geschichte soll erzählt werden. Es liegt eine bewusste Planung vor, die Wirklichkeit darzustellen und die Ideologie der vergangenen Jahre während der Diktatur zu zerstören. Der Film suggeriert eine Kritik am Regime und am Wegschauen der Menschen. Gleichzeitig steht er für die Versöhnung der Vergangenheit mit der Gegenwart und die Vergebung der Schuld. Der Regisseur Luis Puenzo greift zeitlich die letzten Jahre während der Diktatur auf, um anhand eines Melodramas die Geschichte Argentiniens dieser Epoche aufzuzeigen und die Tragödie der unmittelbaren Vergangenheit des Landes darzustellen. Dabei werden die Normen und Werte innerhalb der Gesellschaft inszeniert, indem die Hauptdarsteller und deren Antagonisten die unterschiedlichen Blickwinkel der Thematik der Diktatur abrunden.

6 CONCLUSIO

Anhand der interpretativen Auseinandersetzung im vorherigen Kapitel werden die Symbole, Machthierarchien und deren diskursive Darstellung der argentinischen Diktatur im expliziten Filmbeispiel *La Historia oficial* untersucht. Weiters werden in einer spezifischen Abhandlung der argentinischen Filmgeschichte deren Regeln und Besonderheiten aufgezeigt, ebenso wie die gesellschaftspolitischen Hintergründe beleuchtet wurden, welche für eine abgerundete Analyse der Darstellung der Diktatur benötigt wurden. Somit können die im ersten Kapitel formulierten Forschungsfragen wie folgt beantwortet werden:

Der argentinische Film wurde von der inkonstanten politischen Situation des Landes und der Repression während der Diktaturen wesentlich in seiner Ausdrucksstärke unterdrückt. Neben der Repression und dem Niedergang des Filmsektors während der Diktaturen lassen sich dennoch gesellschaftliche Ausdrücke und Tendenzen innerhalb der Filmgeschichte erkennen, die reich an Kreativität, Ideenreichtum und Sozialkritik waren. Der Film diente bereits während der Diktatur als künstlerisches Ausdrucksmittel gesellschaftlicher Werte und Normen. Die historischen Ereignisse und ihre Auswirkungen verarbeiteten sich trotz der bestehenden Zensur in Form von unterschiedlichen stilistischen Erscheinungen.

Künstlergruppen, die sich unter den Bezeichnungen Cine Liberación und Nueva Ola formierten, kennzeichneten den argentinischen Film anhand sozialkritischer Zugänge. Ein spannendes Phänomen entstand mit den Exil - Regisseuren, die durch die periphere Sicht teils durch andere Kulturkontakte, Idealisierungen des Heimatlandes und unter erschwerten Konditionen durch das Exil innovative Beiträge zur argentinischen Filmgeschichte beisteuerten. Als eine besondere Erscheinung hierbei erweist sich die Konfrontation des äußeren mit des inneren Exil der Regisseure. Generell ist ein vielseitiger Ideenreichtum in der Filmproduktion Argentiniens erkennbar. Stilmittel der Parodie und Metaphorik erwiesen sich als Kriterien, um der Zensur zu entgehen.

Das politische System der Diktatur hatte zu verantworten, dass der Filmsektor in einen Niedergang getrieben wurde. Dies erfolgte aufgrund von der Einführung der Zensur und der staatlichen Kontrolle über die Produktionen. Ebenso wurde die Filmindustrie im Zuge der wirtschaftlichen Lage des Landes vernachlässigt. Die ökonomischen Folgen resultierten aus der inkonstanten politischen Regierung des Landes und den Fehleinschätzungen der Verantwortlichen.

Vor allem, als die letzte Militärjunta aufgelöst wurde, kam es zu vielen Filmproduktionen über die Thematik der Diktatur. Es begann ein Prozess der Vergangenheitsbewältigung. Die Aufarbeitung der Verbrechen der Diktatur stand im Mittelpunkt der Filmerscheinungen. Ab diesem Zeitpunkt kann von einem Generationenwechsel der Cineasten gesprochen werden. Es galt die gegenwärtigen Stile des Cinema Novo, der französischen Nouvelle Vague und des italienischen Neorealismus hinter sich zu lassen und eine neue Ästhetik zu finden, indem die schlimmen Ereignisse der Vergangenheit anhand einer eigenen Filmsprache aufgearbeitet werden konnten. Deshalb entwickelte sich eine stark emotionale Filmsprache und -metaphorik. Dies vollzog sich häufig durch Rückgriffe auf die Geschichte, die metaphorisch mit der Gegenwart gleichzusetzen waren. Die Darstellung der sozialen und wirtschaftlichen Situation vollzog sich in Argentinien besonders anhand von Dokumentarfilmen. Das Genre wurde vor allem von Solanas geprägt.

Der für diese Forschungsarbeit relevante Film beinhaltet einen Zugang auf emotionaler Ebene, die typisch für die Filminszenierung Argentiniens dieser Zeit ist. Typisch erweist sich auch der Zugang aus der weiblichen Perspektive, indem die Zuschauer regelrecht dazu aufgefordert werden, sich mit der Hauptdarstellerin zu identifizieren. Mit der Produktion des Filmes wird auf die Thematik zwar nicht mit einer typischen Geschichte eines Durchschnittsbürgers verwiesen, sondern gerade mit einer außergewöhnlichen Herangehensweise gearbeitet. Dabei werden die Verbrechen der Diktatur mit einer ästhetischen Distanz inszeniert. Im Filmbeispiel wird vom Regisseur klar Kritik an der Kirche, dem Bildungssystem und der vergangenen Militärregierung ausgeübt. Indem die Inszenierung des Filmes den metaphorischen Charakter der Tragödie des Landes, anhand der Tragödie einer Familie, trägt und der Film auf nationaler und internationaler Ebene große Erfolge erzielen konnte, wurde die Bedeutung des Filmes für das kollektive Gedächtnis der argentinischen Bevölkerung relevant. Denn wenn man den Handlungsablauf betrachtet, wird das eindeutige Ergebnis am Ende sichtbar: Die Wahrheit soll aufgezeigt werden und die Gerechtigkeit siegen. Repräsentativ soll das Filmbeispiel für die Geschichte des Landes stehen. Das Schweigen oder Wegsehen der Hauptprotagonistin symbolisiert das Verhalten der Gesellschaft. Durch den Kampf um die Wahrheitsfindung, indem die Identität der Adoptivtochter der Hauptdarstellerin aufgedeckt wird, siegt die Gerechtigkeit und dadurch wird im Film repräsentativ die Würde des argentinischen Volkes zurückerlangt. Die Bestrafung des Regimebefürworters und Ehemanns der Hauptdarstellerin repräsentiert die Vergeltung am Militärregime.

Die Symbolik des Filmes weist eine vielschichtige Formation auf. So wird im Zuge der Filmanalyse in der Erforschung der symbolischen Darstellung der Diktatur die kritische Absicht des Regisseurs klar. Die bedrückende und belastende Inszenierung der politischen Repräsentanz wird durch den emotionalen Zugang intensiviert. Anhand der Darstellung von Machthierarchien wird aufgezeigt, wer am Anfang des Filmes und wer schlussendlich die Macht besitzt. Puenzo inszeniert den aufkommenden gesellschaftlichen Wandel innerhalb der Darstellung der Machthierarchien. Dies wird besonders in der Analyse der technischen Bauformen ersichtlich. Das Ergebnis der Analyse belegt, dass der Film als „prototypisches“ Beispiel der Epoche gewertet werden kann. Der Aufarbeitungsprozess wird von Puenzo sehr vielschichtig und emotional vorgenommen und der Übergang der argentinischen Gesellschaft in die Demokratie wird in *La Historia oficial* aufrichtig dargestellt.

Es wird interessant sein zu beobachten, welche Art von Projekten und Entwicklungen sich innerhalb des argentinischen Filmes in den nächsten Jahren ergeben werden und ob es der neuen Generation von Regisseuren gelingen wird, die schwierige Periode der postdiktatorischen Phase aus einer emotionalen Distanz aus wirklichkeitsnah zu inszenieren oder inwiefern sich eine neue Filmästhetik entwickeln wird. Man darf gespannt darauf warten, welche Entwicklung, Film als kommunikative Form, insbesondere durch Digitalisierung und vereinfachte Distributionsmöglichkeiten, unterlaufen wird, wobei zu hoffen ist, dass der argentinische Film weiterhin spezifische kulturelle und politische Eigenheiten medial vermitteln wird.

7 RESÚMEN EN ESPAÑOL

Argentina es un país con una historia agitada. Sobre todo la última dictadura estampó su marca en la memoria de la sociedad. El país aún tiene que recuperarse de las delincuencias y de los crímenes militares durante esta época. Una forma de expresar el proceso de la recuperación es el arte.

Esta tesis se dedica a la película argentina durante este periodo y en especial a un análisis de un ejemplo de película “prototípico” (*La Historia oficial*) de tal tiempo. Tanto como el aspecto social como el aspecto político toman sitio en este trabajo, con la intención de aclarar la imagen de Argentina en cuanto a la producción cineasta. La conclusión de este acceso es la continuación de un cambio político que tiene un carácter frágil por la inestabilidad. Es un proceso muy variado de sistemas distintos hasta hoy en día. Se puede encontrar una alternancia continuada de dictadura y democracia sobre el siglo pasado. Además se nota la influencia del modelo político europeo. Hasta que se puede encontrar una referencia a los países europeos fascistas y nacionalsocialistas, aunque los eventos fueron distintos. También la forma de recuperar el pasado político en los medios es discrepante.

Este trabajo se preocupa por el medio de comunicación, el cine argentino. Como se expresa entonces la represión de la sociedad durante y después de la dictadura en las películas? Que estilos y que formas de representación se pueden encontrar en el cine? Como se presenta la dictadura? Y también se analiza la influencia económica del régimen a las producciones de film en Argentina.

La parte principal del análisis de esta tesis se refiere entonces al arte de cine y las apariencias cinematográficas en el contexto de la dictadura. Después de analizar la historia del cine, se define la película *La Historia oficial* como muestra “prototipo” de este periodo. Así que el ejemplo es un análisis específico de una película. Pero antes se explica como funciona el acceso teórico de esta tesis.

El primer capítulo es una presentación de la temática teórica. El método de este trabajo tiene un fundamento del análisis del discurso. Al principio se explica el análisis en general: su historia y función entre las ciencias diferentes. También miramos, como se puede llegar a

una conclusión adecuada entre ella y también se aclara la variedad de posibilidades de formular una pregunta científica entre los métodos distintos.

Entonces se demuestra que hay entre ella unos accesos diferentes, lo del análisis normativo y lo analítico. Después de aclarar estos métodos entre las ciencias históricas y sociales en cuanto al análisis de discurso, se procede una reflexión hacia el concepto del discurso de Jürgen Habermas. Con la formulación de su enfoque discursivo – analítico se produce la teoría de un fundamento objetivo por este trabajo. El dice, que el científico investiga con cierta objetividad, pero no obstante está vencido a un departamento de investigación continuada. Otro enfoque hacia el análisis del discurso constituye en la teoría de Michel Foucault. Se puede decir que él es el creador más importante en cuanto al análisis del discurso. Su enfoque está concentrada en la epistemología, la investigación del ser humano y las formas sociales. La gran parte del análisis del ejemplo específico de película se basa en su concepto del discurso y en su idea del término “autoridad”.

El concepto de la “autoridad” de Foucault tiene su importancia en cuanto a la búsqueda de discursos en la película *La Historia oficial*. Como el tema de la representación de la dictadura tiene que ver evidentemente con las jerarquías entre una sociedad, es obvio de analizar los discursos en cuanto al poder y las estructuras autorizadas representadas en la película. También es próxima de enseñar el cambio de estas estructuras durante el relato. Este cambio representa el carácter en marcha, hacia una democracia. Estos discursos tienen su fundamento entre la sociedad. Así que se puede definir un círculo: las acciones políticas y históricas se establecen en la conciencia de la sociedad – los temas se absorben en las películas – la forma de representación de un tema influye el público y esto significa la creación de nuevos discursos – el público, como “vehículo social” produce nuevos discursos. Todos estos enfoques hacen posible un análisis explícito del ejemplo cinematográfico.

Otra parte importante de este trabajo es la formulación de una teoría por un análisis de película. Después de la presentación de distintas variedades de métodos mediales se elige un enfoque adecuado. En cuanto a la formulación de la hipótesis resulta la más aparente la distribución de Werner Faulstich. Por su distinción de cuatro perspectivas, hay la posibilidad de tratar el tema de distintos enfoques. El primer enfoque de Faulstich es la pregunta por el “qué”. Esto se refleja principalmente con el synopsis de la película. Para facilitar este proceso en el análisis de este trabajo se produce un protocolo de las secuencias al final. Segundo se pregunta por el “quien”. Así se puede analizar las figuras principales en cuanto a sus personalidades, un posible cambio de ellos, su función en la película, las

constelaciones entre ellos y su caracterización. El próximo acceso es el “como”. Esto incluye el análisis de los modos técnicos, pero también la función del montaje. La última pregunta de Faulstich es sobre los ideologías, las normas y los valores de una sociedad. Así se puede localizar el mensaje de una película. En cuanto a este trabajo resulta esta tarea muy adecuado, porque así se puede reunir las dos teorías, la del análisis de película y también el análisis del discurso hasta cierto punto.

Se demuestra entonces las tendencias cinematográficas. La parte principal entre esta temática es la reflexión de la dictadura en el sector cinematográfico durante este periodo. Resulta que la censura toma un gran parte de responsabilidad sobre las películas aparecidas durante la dictadura. Otro efecto de esta forma política es la caída del sector cinematográfico por razones económicos. A parte de los efectos limitantes como la economía y la censura, es la formación de un estilo muy creativo y especial en Argentina. Las denominadas formaciones de la Nueva Ola y del Cine Liberación son unas apariencias de un genio innovador y combativo. En todo Latinoamérica se formó durante esta época un estilo crítico - social. Hasta entonces se estableció un imagen romántico y embellecido del país en las producciones cinematográficas. En la Argentina se notó sobre todo la influencia del Cinema Novo de Brasil y de la Nouvelle Vague de Francia. La interacción de los países de América - Latina y también europeo se notó en el sector cinematográfico. Así que el film argentino tenía que buscar otras maneras y formas de expresarse de nuevo. Durante la dictadura Argentina muchos cineastas se marcharon al extranjero. Muchas veces era la única forma de escapar de la censura o también de las listas negras. Esto significaba la persecución política de los productores de cine críticos.

El próximo capítulo se dedica a la producción cinematográfica después del final de la última dictadura. Una ola de nuevas películas producidas y también unas películas rodeadas durante la dictadura pero aún conservadas se produjeron y se publicaron inmediatamente en el año 1983, al final de la última dictadura. Durante los próximos años un proceso recuperativo toma la gran parte de las producciones cineastas. La asimilación de la temática era un componente necesario entre el colectivo de la sociedad para recuperarse de los crímenes de la dictadura. En cuanto a la temática en las películas se nota un cambio estilístico. Para recuperar el trauma histórico había que encontrar un estilo sensitivo. Así que se formaba un lenguaje metafórico. Tristan Bauer dijo al principio de los noventa, que durante esta época se puede encontrar en cada película argentina un militar o una Madre del Plaza de Mayo (ver Bremme, 2000, página 93). A parte de establecer un estilo adecuado, estaba necesario de animar el sector cinematográfico al nivel político. En el año

1994 el Instituto Nacional de Cinematografía estableció una ley de suplementos de ascensos de películas argentinas (a unos 20 millones de dólares). Esto significaba un cambio tremendo entre el sector medial de Argentina (ver Egger – Brass, 2006, página 123f). Después de la liberación de la censura, de la represión y de una limitación económica se subieron las producciones de películas nacionales. Sobre todo el género de documentales tiene un gran valor en Argentina. Esto es estampado por las producciones de Fernando (Pino) Solanas. El podía tener un éxito enorme con sus películas políticas y críticos por causa de una formación hacia una solidaridad argentina. Hoy en día sigue siendo suspendido de ver la dirección del cine argentino. La nueva generación de directores del cine ahora tiene el cargo de crear una estética desde cierta distancia. La fase de la dictadura póstuma debería encontrar un estilo propio.

Después de una contextualización del sector cinematográfico en cuanto a la temática de la dictadura, se enfoca la película *La Historia oficial*. Se puede decir que la manera de inculcar la temática es muy emocional. Esto es una característica típica de la época, tanto como el enfoque de una perspectiva femenina. Estos son uno de las causas de nombrar la película como “prototipo” de la época póstuma de la dictadura.

Alicia, la actriz principal de esta película representa el imagen de cambio entre la sociedad de estos tiempos. Esto se refleja en especial en la transformación de su pensamiento, su actitud y hasta sus cambio físico (el corte de pelo y la ropa). Es un factor que llama la atención del público, para identificarse con la actriz. El director critica la iglesia católica, el sistema de educación y la dictadura militar. Para representar los símbolos de la dictadura utiliza metáforas y instrumentos técnicos. Durante la película se nota un cambio de la recitación de estos símbolos. El público está llamado por el director, para abrir los ojos a la realidad política, tanto como lo representa la actriz Alicia. Un mensaje principal de la película es la nominación del discurso de los desaparecidos. Durante la dictadura no se hablaba sobre este tema. Entonces parece que la tarea de *La Historia oficial* es enseñar la verdad lisa y llana.

Además es parte del trabajo de interpretar los símbolos que representan la dictadura. La base principal es el método discurso - analítico de Foucault. Después de nombrar los discursos en la película, se tratan los módulos dictatoriales en cuanto a el poder y el cambio durante el plot. El simbolismo de la película tiene formaciones complejas. Por esto también el público está tan enrollado (a base emocional) a la temática. El carácter estilístico del director es muy crítico. Esto se realiza sobre todo por la dramatización emocional y

también por la forma de la presentación de régimen y la justicia en la película (en los símbolos).

Con la descripción de las jerarquías del poder entre los discursos se demuestra la autoridad de los militares durante la dictadura y también la potencia de la sociedad (al final de la película). Según Michel Foucault se puede dividir la intención de *La Historia oficial* entre dos discursos principales. El primer discurso es el sistema dictatorio con su presión de la sociedad. Durante el plot de la película se demuestra exactamente el cambio hacia un discurso nuevo: la democracia. La función de la película contiene en la presentación de una catarsis y el proceso de la recuperación del pasado político.

8 VERZEICHNISSE

8.1 FILMVERZEICHNIS

Adios sui Generis

Argentinien, 1976

Regie: Bebe Kamín

Produzenten: Casa América, Jorge Alvarez, Leopoldo Torre Nilsson, Pablo Torre

Buenos Aires Rock

Argentinien, 1983

Regie: Héctor Olivera

Drehbuch: Héctor Olivera, Daniel Ripoll

Produzenten: Fernando Ayala, Luis Osvaldo Repetto

Camila / Camila – Das Mädchen und der Priester

Argentinien, 1984

Regie: María Luisa Bemberg

Drehbuch: María Luisa Bemberg, Beda Docampo Feijóo, Juan Bautista Stagnaro

Produzent: Lita Stantic

Desembarcos / Es gibt kein Vergessen

Argentinien, Deutschland, 1989

Regie: Jeanine Meerapfel

Drehbuch: Jeanine Meerapfel

Produzenten: Instituto Nacional de Cinematografía, Goethe Institut, Jeanine Meerapfel

El exilio de Gardel. Tangos / Das Exil von Gardel. Tangos

Argentinien, 1985

Regie: Fernando Solanas

Drehbuch: Fernando Solanas

Produzenten: Envar El Kadri, Fernando Solanas

El poder de la censura / Die Macht der Zensur

Argentinien, 1983

Regie: Emilio Vieyra

Drehbuch: Hebert Posse Amorim, Emilio Vieyra

Produzent: Fly Producciones

Hasta que se ponga el Sol / Bis die Sonne untergeht

Argentinien, 1973

Regie: Aníbal Uset

Drehbuch: Jorge Alvarez, Aníbal Uset

Produzenten: Fernando Ayala, Héctor Olivera

Hermanas / Schwestern

Argentinien, 2005

Regie: Julia Solomonoff

Drehbuch: Julia Solomonoff

Produzenten: Pablo Bossi, Oscar Kramer, Francisco Ramos

Iluminados por el fuego / Vom Feuer erleuchtet

Argentinien, 2005

Regie: Tristán Bauer

Drehbuch: Tristán Bauer, Miguel Bonasso, Gustavo Romero Borri, Edgardo Esteban

Produzentin: Ana de Skalon

Im Land meiner Eltern

Deutschland, 1981

Regie: Jeanine Meerapfel

Drehbuch: Jeanine Meerapfel

Produzent: Westdeutscher Rundfunk

La amiga / Die Freundin

Argentinien, 1988

Regie: Jeanine Meerapfel

Drehbuch: Osvaldo Bayer, Alcides Chiesa, Agnieszka Holland, Jeanine Meerapfel

Produzent: Alma Film

La dignidad de los nadie / Die Würde der Niemande

Argentinien, 2005

Regie: Fernando Solanas

Drehbuch: Fernando Solanas

Produzenten: Pierre Alain Meier, Sara Silveira, Fernando Solanas

La Historia oficial / Die offizielle Geschichte

Argentinien, 1985

Regie: Luis Puenzo

Drehbuch: Aída Bortnik, Luis Puenzo

Produzent: Marcelo Piñeyro

La hora de los hornos / Die Stunde der Hochöfen

Argentinien, 1973

Regie: Octavio Getino, Fernando Solanas

Drehbuch: Octavio Getino, Fernando Solanas

Produzenten: Edgardo Pallero, Fernando Solanas

La Muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro / Der Tod von Sebastian Arache und sein ärmliches Begräbnis

Argentinien, 1977

Regie: Nicolás Sarquís

Drehbuch: Nicolás Sarquís

Produzenten: Omar Kreiker, Carlos Monsegur, Leopoldo Torre Nilsson, Nicolás Sarquís, Germán Tuma

La noche de los lápices / Die Nacht der Stifte

Argentinien, 1986

Regie: Héctor Olivera

Drehbuch: Daniel Kon, Héctor Olivera, María Seoane,

Produzent: Fernando Ayala

La peste / Die Pest

Argentinien, Frankreich, Großbritannien 1991

Regie: Luis Puenzo

Drehbuch: Albert Camus, Luis Puenzo

Produzenten: Compagnie Française, Cinématographique, The Pepper Prince Company Ltd., Oscar Kramer S. A., Cinemania, Canal+

La puta y la bellena / The whore and the whale

Argentinien, 2003

Regie: Luis Puenzo

Drehbuch: Ángeles Gonzáles Sinde, Lucía Puenzo, Luis Puenzo

Produzenten: Pablo Bossi, Pedro D'Angelo, Ana Laura Díaz, Mauro Groisman, José María, Morales

Las sorpresas / Die Überraschungen

Argentinien, 1975

Regie: Alberto Fischerman, Carlos Galettini, Luis Puenzo

Drehbuch: Mario Benedetti, Luis Puenzo

Produzenten: Tita Tamames, Rosa Zemborain

Los inundados / Die Überschwemmten

Argentinien, 1962

Regie: Fernando Birri

Drehbuch: Fernando Birri, Jorge Fernando

Produzenten: Edgardo Pallero, David Zwilich

Los hijos de Fierro / Die Kinder von Fierro

Argentinien, 1975

Regie: Fernando Solanas

Drehbuch: José Hernández, Fernando Solanas

Produzenten: Edgardo Pallero

Los tres berretines / Die drei Kapricen

Argentinien, 1933

Regie: Enrique Telémaco Susini

Drehbuch: Nicolás de las Llanderas, Arnaldo Malfatti

Produzenten: Luis Romero Carranza, César José Guerrico, Enrique Telémaco Susini, Raúl Orzábal Quintana

Luces de mis zapatos

Argentinien, 1973

Regie: Luis Puenzo

Drehbuch: Luis Puenzo, Roberto Scheuer

Produzenten: Juan Carlos Macías

Memorias del saqueo / Die Globalisierung hat ein Gesicht

Argentinien, 2004

Regie: Fernando Solanas

Drehbuch: Fernando Solanas

Produzenten: Pierre - Alain Meier, Alain Rozanés, Fernando Solanas, María Marta Solanas

No habra más pena ni olvido / Schmutziger Kleinkrieg

Argentinien, 1983

Regie: Héctor Olivera

Drehbuch: Roberto Cossa, Héctor Olivera

Produzenten: Fernando Ayala, Luis Osvaldo Repetto

Old gringo

Argentinien, 1989

Regie: Luis Puenzo

Drehbuch: Aída Bortnik, Carlos Fuentes, Luis Puenzo

Produzenten: Lois Bonfiglio, David Wisniewitz

Tango / Tango

Argentinien, 1933

Regie: Luis Moglia Barth

Drehbuch: Luis Moglia Barth, Carlos de la Pua

Produzenten: Luis Moglia Barth, Roberto Fabre, Angel Mentasti, Julián Ramos

Sur / Süden

Argentinien, 1988

Regie: Fernando Solanas

Drehbuch: Fernando Solanas

Produzenten: Envar El Kadri, Pierre Novat, Dolly Pussi, Sabina Sigler, Fernando Solanas

Un mundo menos peor / A less bad world

Argentinien, 2004

Regie: Alejandro Agresti

Drehbuch: Alejandro Agresti

Produzenten: Alejandro Agresti, Pablo Bossi, Gabriel Pastore

8.2 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Modell für eine Filmanalyse nach Faulstich (vgl. Schöbi, 2008).	19
Abbildung 2: Filmcover von <i>La Historia oficial</i>	46
Abbildung 3: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 01:07:53].....	62
Abbildung 4: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 00:47:62].....	63
Abbildung 5: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute: 01:36:32].....	65
Abbildung 6: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 00:45:19].....	66
Abbildung 7: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 00:46:10].....	67
Abbildung 8: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 00:46:05].....	67
Abbildung 9: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 00:01:47].....	68
Abbildung 10: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 01:11:35].....	70
Abbildung 11: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 01:28:40].....	74
Abbildung 12: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 01:22:15].....	75
Abbildung 13: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 01:48:09].....	76
Abbildung 14: Screenshot <i>La Historia oficial</i> , [Minute 01:16:07].....	76

8.3 LITERATURVERZEICHNIS

Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis, Schrift, Erinnerung und politische Identität in früheren Kulturen, Beck Verlag, München, 1997.

Bein, Enrique und Roberto: Gott ist kein Argentinier mehr: die Krise Argentiniens, Vortrag im Rathaus Wien am 27. März 2003, Picus Verlag, Wien, 2003.

Becker, Wolfgang: Die nationalsozialistische Filmproduktion, in: Ades, Dawn, u.a.: Kunst und Macht, im Europa der Diktatoren 1930 bis 1945, Oktagon Verlag, London, 1996.

Berghaus, Margot: Luhmann leicht gemacht, Eine Einführung in die Systemtheorie, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2004.

Bodemer, Klaus, u.a.: Argentinien heute, Politik, Wirtschaft, Kultur, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

Boris, Dieter / Tittor, Anne: Der Fall Argentinien, Krise, soziale Bewegungen und Alternativen, VSA-Verlag, Hamburg, 2006.

Bremme, Bettina: MOVIE - mientos, Der lateinamerikanische Film, Streiflichter von Unterwegs, Schmetterling Verlag, Stuttgart, 2000.

Bremme, Bettina: MOVIE - mientos II, Der lateinamerikanische Film in den Zeiten globaler Umbrüche, Schmetterling Verlag, Stuttgart, 2009.

Bublitz, Hannelore: Differenz und Integration, Zur diskursanalytischen Rekonstruktion der Regelstrukturen sozialer Wirklichkeit, in: Keller, Reiner, u.a.: Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Westdeutscher Verlag, Opladen, 2001.

Bürger, Peter: Kino der Angst, Terror, Krieg und Staatskunst aus Hollywood, Schmetterling Verlag GmbH, Stuttgart, 2005.

CONADEP: Nunca más de Ernesto Sabáto, Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, Verlag Eudeba, Buenos Aires, 1984.

De Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, de Gruyter, Berlin, 1967.

Denzin, Norman K: Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial, in: Flick, Uwe et al. (Hrsg.): Qualitative Forschung, Ein Handbuch, Rowohlt Verlag, Hamburg, 2004.

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.

Egger - Brass, Teresa: La Historia Argentina Contemporaneo 1810 – 2002, Verlag Maipue, Buenos Aires, 2006.

Elena, Alberto / Díaz López, Marina: Tierra en trance, El cine latinoamericano en 100 películas, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1999.

Faulstich, Werner: Grundwissen Medien, Wilhelm Fink Verlag, München, 2000.

- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Fernsehanalyse, Wilhelm Fink Verlag, München, 2008.
- Felix, Jürgen: Moderne Film Theorie, Bender Verlag, Mainz, 2007.
- Finkelman, Jorge: The film industry in Argentina, An illustrated cultural history, McFarland & Company, North Carolina, 2004.
- Foucault, Michel: Subjekt und Macht, Strukturalismus und Hermeneutik, University of Chicago, Chicago, 1982.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1997.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Diskurse, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2000.
- Gandert, Gero (Hsg.) u.a.: Filmexil, Drehbuchautoren im Exil, Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, Boorberg Verlag GmbH & Co KG, Berlin, 2003.
- Grosslercher, Maria: Diplomarbeit, La crisis económica de Argentina y el nuevo cine argentino, Wien, 2009.
- Hall, Stuart: The Work of Representation, Cultural Representations and Signifying Practices, Sage Publications, London, 1997.
- Habermas, Jürgen: Kultur und Kritik, Verstreute Aufsätze, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1973.
- Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1995.
- Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1995.
- Hepp, Andreas: Cultural Studies: Medientexte und Kontexte, Ein Beitrag zur Interpretationsdebatte um Terminator 2, in: Medien Praktisch 2/97.
- Kammler, Clemens: „Historische Diskursanalyse. Michel Foucault“, in: Neue Literaturtheorien. Eine Einführung, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1990.
- Keller, Reiner, u.a.: Zur Aktualität sozialwissenschaftlicher Diskursanalyse – Eine Einführung, Westdeutscher Verlag, Opladen, 2001.
- Korte, Helmut: Einführung in die systematische Filmanalyse, Erich Schmid Verlag, Berlin, 2001.
- Knoblauch, Hubert: Diskurs, Kommunikation und Wissenssoziologie, in: Keller, Reiner, u.a.: Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Theorien und Methoden. Westdeutscher Verlag, Opladen, 2001.
- Lindner, Martin: Drehbuch Geschichte, Die antike Welt im Film, LIT Verlag, Münster, 2005.

Lemke, Thomas: Kritik der politischen Vernunft, Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität, VSA Verlag, Hamburg, 1997.

Lobato, Mirta Zaida / Suriano, Juan: Atlas histórico de la Argentina, Ed Sudamericana, Buenos Aires, 2000.

Maranghello, César: Breve historia del cine argentino, Laertes Eds, Barcelona, 2005.

Metzeltin, Michael (Hsg.): Text, Diskurs, Sprache, Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten, Praesens Verlag, Wien 2006.

Mikolasch, Doris / Schöllhammer, Sonja: Diplomarbeit, Die Darstellung der Macht im Film, Exemplarische Analysen von Spottiswoodes James Bond – Tomorrow Never Dies, Almodóvars Hable con ella und Haneke's La Pianiste, Wien, 2003.

Mikos, Lothar: Helden, Versager und andere Typen, Strukturfunktionale Film- und Fernsehanalyse, in: Medien Praktisch 4/98.

Mikos, Lothar: Erinnerung, Populärkultur und Lebensentwurf, Identität in der multimedialen Gesellschaft, in: Medien Praktisch, 1/99.

Müller, Marion G.: Grundlagen der visuellen Kommunikation, Theorienansätze und Analysenmethoden, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2003.

Neuschäfer, Hans - Jörg: La pratique du théâtre und andere Schriften zur Doctrine classique, Verlag Slatkine reprints, Michigan, 2007.

Nonhoff, Martin: PostModern Productions (Discursive Productions), Literaturverlag, Berlin, 2002.

Reckwitz, Andreas: Subjekt, Einsichten Soziologische Themen, Transkript Verlag, Bielefeld, 2008.

Robins, Robert, S. / Post, Jerrold, M.: Die Psychologie des Terrors, Vom Verschwörungsdenken zum politischen Wahn, Droemer Verlag, München, 2002.

Rother, Rainer, u.a.: Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino, Verlag Wagenbach Klaus GmbH, Berlin, 1999.

Seguin, Jean-Claude: Historia del Cine Español, Acento Editorial, Madrid, 1999.

Schumann, Peter: Kino und Kampf in Lateinamerika, Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos, Carl Hanser Verlag, München – Wien, 1976.

Schumann, Peter: Handbuch des lateinamerikanischen Films, Verlag Vervuert, Frankfurt am Main, 1982.

Strübel, Michael: Film und Krieg, Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse, Leske + Budrich, Opladen, 2002.

Waldschmidt, Anne: Der Humangenetik - Diskurs der Experten, Erfahrungen mit dem Werkzeugkasten der Diskursanalyse, in: Keller, Reiner, u.a.: Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Forschungspraxis, Westdeutscher Verlag, Opladen, 2004.

URL

Argentina Online, 2010: Historia del cine argentino, verfügbar unter: <http://www.argentina-online.de/index.php?id=375> [12.06.10].

Bremme, Bettina, 2010: Aufbruch aus dem Krisenpanorama, verfügbar unter: <http://www.ila-web.de/artikel/ila292/argentinischeskino.htm> [28.04.10].

Burdman, Julio, 2002: Orígen y evolución de los „piqueteros“, verfügbar unter: <http://www.nuevamayoria.com/invest/sociedad/cso180302.htm> [10.06.10].

Cine nacional, 2010: Buenos Aires Rock, verfügbar unter: <http://www.cinenacional.com/personas/index.php?persona=7883> [29.05.10].

CONADEP, 2010: Nunca más, verfügbar unter: <http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html> [25.02.10].

En el país de nomeacuerdo, María Elena Walsh: Letra de la canción, verfügbar unter: <http://www.silvitaiblanco.com.ar/paisdenomeacuerdo/enelpaisdenomeacuerdo.htm> [15.03.10].

ENZYKLO, 2010: Online Enzyklopädie, verfügbar unter: <http://www.encyklo.de/Worter> [02.09.10].

FANDANGO, 2006: La invitación, verfügbar unter: http://www.fandango.com/lainvitacion_v157638/summary [10.09.10].

FANDANGO, 2006: Beatriz Guido, verfügbar unter: <http://www.fandango.com/beatrizguido/filmography/p92852> [10.09.10].

Faulstich, Werner, 2008: Grundkurs Filmanalyse, verfügbar unter: http://books.google.at/books?id=FfmVQLWOfkC&pg=PA104&lpg=PA104&dq=model+filmanalyse+faulstich&source=bl&ots=JvqgzJG2E_&sig=vjL8FYN24_8NHFIJFAfCzk mD9A&hl=de&ei=iccOTLmdD4eW_QaF9bTWDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBsQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false [10.06.10].

Goethe Institut, Filmportal: Desembarcos (Es gibt kein Vergessen), verfügbar unter: [http://www.filmportal.de/df/81/Artikel,,,,,,,,,4E23A6CBDBA32781E040007F01001CCF,,, ,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html](http://www.filmportal.de/df/81/Artikel,,,,,,,,,4E23A6CBDBA32781E040007F01001CCF,,, ,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html) [10.06.10].

Haeberle, Erwin J., (Magnus Hirschfeld Archiv für Sexualwissenschaften), 2003, The Sex Atlas, Die sozialen Rollen von Mann und Frau, verfügbar unter: http://www2.huberlin.de/sexology/ATLAS_DE/html/die_sozialen_rollen_von_mann_u.html [15.03.10].

Kino Xenix, 2010: Argentinien's Novelle Vague 1960 / 2000, verfügbar unter: http://www.xenix.ch/1_programm/zyklus.php?zyklusID=241 [28.04.10].

Nord, Christina, 2003: Das eigene Land neu entdecken, verfügbar unter: <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2003/06/25/a0162> [10.09.10].

Nord, Christina, 2004: Nuevo Cine Argentino, verfügbar unter: <http://missingimage.com/book/export/html/40> [28.04.10].

Pade, Volker, 2010: Historia de Cine de America Latina, verfügbar unter: <http://www.volker-pade.de/Lateinamerika/Cine%20Latino.htm> [10.06.10].

Página Oficial de la Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2010: Historia de los Madres, verfügbar unter: <http://www.madres.org/asociacion/asociacion.asp> [10.06.10].

Página Oficial María Elena Walsh, 2010: Bibliografía / Obra, verfügbar unter: <http://www.me.gov.ar/efeme/mewalsh> [13.03.10].

Payne, Stanley G., 1962: Falange: a history of Spanish fascism, verfügbar unter: http://books.google.at/books?id=zOieAAAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=falange&source=bl&ots=UD7kRHx6JV&sig=6kKwT_d9kSP1T79HRfhlpVjr6GU&hl=de&ei=LCAQTJiQOZOTOMTm1PsK&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CCcQ6AEwAw#v=onepage&q&f=false [10.06.10].

Poggendorf, Armin, 2006: Umwelt und Gesundheit, Proxemik – Raumverhalten und Raumbedeutung, verfügbar unter: http://www.iug-umwelt-gesundheit.de/pdf/2006-4_schwerpunkt2_Proxemik.pdf [10.06.10].

Prößer, Claudius, 2010: Aus für einen Nostalgiker, verfügbar unter: <http://blogs.taz.de/latinorama/category/argentinien/> [06.03.10].

Schöbi, Kurt: Filmanalyse, Der Spielfilm als Gegenstand der Filmanalyse (2008) verfügbar unter: http://themen.zembi.ch/Filmanalyse/Filmanalyse_V1_080215.pdf [10.06.10].

Sitio Oficial Fernando “Pino” Solanas, 2004 – 2008: Películas / Obra, verfügbar unter: <http://www.pinosolanas.com> [16.05.10].

Torre Nielsson, Leopoldo: conferencia en el teatro de los independientes, 6 de octubre de 1955, verfügbar unter: <http://leopoldotorrenilsson.blogspot.com/feeds/posts/default> [10.09.09].

9 ANHANG: SEQUENZPROTOKOLL

1. Eine Menschenmasse (wie sich später herausstellt, die Schüler und Lehrkörper einer argentinischen Mittelschule) steht beim Fahnenappell im Regen vor einer Schule und singt die argentinische Nationalhymne, überall hängt die Nationalflagge und allmählich werden Gesichter in Nahaufnahmen eingeblendet, so auch die Hauptdarstellerin Alicia Marnet de Ibáñez.
2. Im Unterricht stellt sie Alicia ihrer Geschichtsklasse als ihre Professorin für Argentinische Geschichte vor und gibt ihre Anforderungen und Einstellung preis: „Kein Volk kann ohne eine Geschichte leben, die Geschichte ist die Erinnerung der Dörfer“ und „geschenkt wird nichts“.
3. Der Handlungsort dieser Sequenz ist die Wohnung in der die Familie lebt. Die kleine Tochter Gaby singt in der Badewanne das Lied von María Elena Walsh „En el país de Nomeacuerdo, doy tres pasitos y me pierdo“. Dort wird Gaby vom Kindermädchen gefüttert und von der Mutter verwöhnt.
4. Roberto kommt nachhause und begrüßt seine Frau und seine Adoptivtochter herzlich und er hat ein Geschenk für Gaby mitgebracht: Eine Puppe.
5. Das Ehepaar de Ibáñez geht zu einem Abendessen mit Geschäftsfreunden von Roberto in einem Restaurant. Es entwickelt sich allmählich ein politisches Gespräch, unter anderem wird auch über die Adoptivkinder von Oppositionellen des Militärregimes gesprochen und über die Geburt von Gaby gescherzt, bei der Alicia als nicht leiblich Mutter nicht dabei gewesen sei.
6. Auf dem Nachhauseweg sprechen Alicia und Roberto über die Anspielung der Freunde zur Adoption und Herkunft ihrer Tochter Gaby.
7. Im Literaturunterricht spricht der rebellische Professor von der Gemeinsamkeit von Literatur und Geschichte, die stets miteinander verbunden sind.
8. Alicia holt Gaby nach der Arbeit vom Kindergarten ab.
9. Darauf folgend trifft sich Alicia mit ihren Freundinnen in einem Café. Ihre beste Freundin Ana ist aus dem europäischen Exil zurück und sie begrüßen sich vertraut.
10. In der nächsten Sequenz ist Ana bei Alicia und Roberto zuhause beim Abendessen, die drei unterhalten sich etwas zögerlich und Ana erwähnt, dass sie noch nicht weiß ob sie in Argentinien bleiben wird.

11. Alicia und Ana lesen alte Briefe und unterhalten sich auf vertrauter Basis, bis sie auf das plötzliche Verschwinden von Ana zu sprechen kommen und Ana von den schrecklichen Erlebnissen berichtet, die ihr angetan wurden. Nachdem sie 36 Tage lang gefoltert, vergewaltigt und gedemütigt wurde, floh Ana ins Exil. Alicia fragt sie darauf hin, warum sie niemanden angezeigt hat, wenn sie doch unschuldig war. Roberto liegt bereits im Bett und kann ihre Stimmen hören, auch Gaby kriegt das Gespräch im Halbschlaf mit. Als Ana von den verschwundenen Kindern berichtet, die den Müttern weggenommen wurden, will Alicia nichts davon hören und ist sichtlich erleichtert, als Ana bald darauf nachhause geht.
12. Am nächsten Morgen räumt Alicia die Gläser vom Vorabend weg und findet dabei Fotos von Gaby. Schlechtes Gewissen und Ungewissheit macht sich bei ihr breit und als Gaby plötzlich Alicia umarmen will, erschreckt sie sich. Sie stößt ein Glas mit Eierlikör um, welcher anschließend über die Fotos rinnt.
13. Im Klassenzimmer kommt es zu einer Diskussion, als Costas, ein rebellischer Schüler behauptet, dass es keine historischen Beweise gäbe, da die Geschichte von Mördern geschrieben wird. Alicia schmeißt ihn aus der Klasse und betont, dass dies eine Geschichtsstunde und nicht eine Debatte sei.
14. Während Gabys Geburtstagsfeier tritt ein Clown auf, der den Kindern Angst macht. Gaby zieht sich in ihr Zimmer zurück und spielt mit ihrer Puppe. Die Kinder toben währenddessen in der Wohnung umher. Als sie plötzlich in Gaby's Zimmer stürzen erschreckt sich diese fürchterlich und kann nur allmählich durch Alicia getröstet werden, ein Traumata der Kleinen wird übermittelt.
15. Am Abend unterhalten sich Alicia und Roberto über den Geburtstag und die Geburt von Gaby. Roberto hatte damals von ihr gefordert nicht nach der Herkunft von Gaby zu fragen und verschließt sich für ein Gespräch über deren Geburtsklinik. Alicia beginnt allmählich die offizielle Propaganda der Militärs anzuzweifeln.
16. Der aufständische Charakter der Schüler nimmt zu und Alicia weist sie in die Schranken, indem sie jegliche Debatten untersagt.
17. Alicia nimmt den Literaturprofessor in ihrem Auto mit in die Stadt, während der Autofahrt unterhalten sie sich über den rebellischen Schüler Costas, die aufständische Vergangenheit des Professors und über die Nachrichten, in

denen immer mehr von den verschwundenen Menschen berichtet wird. In der Stadt treffen sie in auf eine Demonstration. Der aufkommende demokratische Charakter des Landes wird dargestellt.

18. Alicia beschließt in das Büro ihres Mannes zu gehen um erneut mit ihm über Gaby zu sprechen. Vom Büro aus kann sie die Demonstration von oben aus beobachten. Als Roberto sie sieht, wirkt er besorgt. Als ein älterer Herr mit Roberto reden wird, wird dieser abgewiesen und dann, als er nicht gehen will, von mehreren Männern hinter Türen zum Schweigen gebracht. Alicia kann das vom Lift aus beobachten, als sie das Büro verlassen um sich auf den Weg zum Flughafen machen, da Roberto auf eine Geschäftsreise geht.
19. Während der Fahrt im Auto unterhalten sie sich mit einem Geschäftspartner von Roberto über die Schwierigkeit den Jugendlichen das Rechte beizubringen. Alicia ist nervös und voller Zweifel.
20. Beim Abschied versichert ihr Roberto, dass sie aufhören soll zu denken „deja de pensar“ und geht durchs Gate.
21. Wieder zuhause im Schlafzimmer beschäftigt sich Alicia mit den Geburtsdaten von Gaby und bekommt zunehmend Zweifel an einer rechtmäßigen Adoption.
22. In der nächsten Sequenz sieht man Alicia auf der Geburtsstation des Krankenhauses, in dem Gaby geboren wurde. Sie versucht Dr. Heifel zu finden, dessen Namen sie von Roberto weiß.
23. Alicia geht zur Beichte und will mit dem Pfarrer über ihre Angst und Zweifel sprechen. Sie bemerkt, dass er über die Adoption und deren Umstände Bescheid weiß und er ermahnt sie, dass sie noch nicht gesündigt habe, aber die Allianz zu Gott bereits geschwächt sei: „Yo te observe de tus pecados“. Er beendet die Beichte und lässt sie einfach stehen.
24. Alicia holt Gaby von der Schulkrankenstation ab, da diese krank ist. Dort kann sie die genauen Geburtsangaben der Kleinen ausfindig machen.
25. In dieser Sequenz findet wieder ein Wechsel in die Geschichtsklasse statt. Während die Schüler einen Test schreiben, grübelt Alicia über den Geburtsdaten von Gaby.
26. Es kommt erneut zu einem örtlichen Wechsel. Alicia besucht ihre Freundin Ana in deren neu eingerichtetem Modegeschäft und berichtet ihr die Zweifel zur

Adoption von Gaby. Diese hört ihr zwar zu, sie kann aber ihre Ablehnung gegenüber Roberto nicht länger verheimlichen. Alicia wirkt verzweifelt.

27. Erneut geht Alicia ins Krankenhaus. Am Schalter kann ihr niemand Auskunft über Details zu den Geburtsdaten geben, aber eine ältere Frau beobachtet sie und stellt sich ihr dann als eine von den Abuelas del Plaza de Mayo vor.
28. Die Familie Ibáñez singt andächtig während des Gottesdienstes in der Kirche.
29. In der nächsten Sequenz spaziert der Großvater mit seinen Enkeln und erzählt ihnen wie wichtig es sei, ein gutes Gewissen zu haben. Roberto beobachtet sie und wirkt nervös und schuldbewusst.
30. Die Familienmitglieder unterhalten sich untereinander: Alicia erzählt Robertos Bruder in dessen Werkstatt von ihren Zweifeln um die Identität Gabys, die Mutter redet Roberto ins Gewissen und zeigt ihm ihre mütterliche Liebe, während sie Wäsche aufhängt.
31. Während dem Essen auf der Terrasse wechselt das Thema plötzlich zu Politik. Der Vater als Familienoberhaupt erhebt das Wort und meint, dass das ganze Land heruntergekommen ist und dass nur die Komplizen es nach oben geschafft hätten. Doch Roberto lässt sich nicht einschüchtern und argumentiert damit, dass er wenigstens nicht auf der Verliererseite stünde „no soy un perdedor“ und bringt damit seinen Vater in Rage. Der Vater behält das letzte Wort. Auch sein Bruder macht ihn auf die Ungerechtigkeit gegenüber der breiten Masse, ausgenommen ein paar Ausnahmen die sich den Reichtum des Landes angelten, aufmerksam. Alicia sitzt stumm auf dem Schaukelstuhl und raucht.
32. Alicia ist in dieser Sequenz bei den Abuelas del Plaza de Mayo zu sehen, sie sucht nach Daten, die auf Gaby's Angaben passen könnten und wird dabei von den „Abuelas“ beobachtet.
33. Robertos Geschäftspartner sind bei der Familie zuhause. Er zeigt allen wie sehr er seine Tochter liebt. Die Geschäfte scheinen zu laufen.
34. Im Schlafzimmer bemerkt Roberto dass Alicia die Haare in letzter Zeit anders trägt.
35. Im Geschichtsunterricht gibt Alicia die Testergebnisse bekannt und tadelt Costas für seine fehlenden Zitatangaben und seine spekulative Argumentation.

36. Wiederum trifft sich Alicia mit dem Literaturprofessor, der ihr Tipps für den Umgang mit den Schülern gibt. Dabei kommt er auf ihre Art zu sprechen, ständig gut gekleidet zu sein und alles runter zu schlucken.
37. Als Alicia Gaby vom Kindergarten abholt, werden sie von drei Frauen, die von den Abuelas del Plaza de Mayo sind, beobachtet. Eine der drei Frauen ist Sara.
38. Roberto kommt spät nachts betrunken nachhause und ist sichtlich in einer schlechten Verfassung, Alicia ist noch wach. Als Alicia über ihre Zweifel spricht, dass Gaby von einer „Desaparecida“ sein könnte, verredet sich Roberto und es wird klar, dass er über die Geschichte ihrer Freunde Ana und Pedro Bescheid wusste.
39. Alicia kümmert sich liebevoll um die Kleine und bringt sie zum Kindergarten. Wieder steht die „Abuela“ dort, als Alicia dann alleine aus dem Kindergarten zurückkommt, spricht Sara Alicia an.
40. Zusammen gehen sie in ein unscheinbares Café, wo Sara Alicia vier Fotos ihrer Tochter zeigt. Auf dem ersten Foto ist die Ähnlichkeit zu Gaby bereits offensichtlich. Während ihr die „Abuela“ die persönliche Geschichte und vom Verschwinden ihrer Tochter erzählt, wird Alicia allmählich bewusst, dass Gaby die Tochter der Verschwundenen ist. Weinen nützte nichts, sagt Sara.
41. Roberto ist mit einem Stapel von Dokumenten, die er offensichtlich loswerden möchte, im Parkhaus des Bürogebäudes zu sehen. Er wird von Ana abgepasst, die versucht mit ihm zu reden. Es wird klar das Beide wissen, dass er in die Geschichte ihrer Verhaftung involviert war.
42. Als Alicia nachhause kommt ist Roberto aufgebracht mit einem Telefonat beschäftigt. Es scheint Probleme im Büro zu geben, die ihn bis spät in die Nacht verfolgen. Alicia schläft in dieser Nacht bei Gaby. Auch sie bemerkt den Kummer der Mutter und tröstet sie.
43. Alicia kommt zu einer Demonstration am Plaza de Mayo, die das Verschwinden der Verhafteten anklagt und für die „Desaparecidos“ einsteht. Sie findet Sara mit einem Transparent inmitten der Masse.
44. Die beiden Frauen fahren mit der U-Bahn zu Alicia nachhause und überlegen sich wie sie weiter vorgehen könnten um einander entgegen zu kommen und entschließen Roberto alles zu erzählen.

45. Im Wohnzimmer warten sie auf Roberto. Als Alicia die Beiden vorstellt, will er nichts von der Geschichte wissen und streitet alles ab. Sara geht und ist auf den Rückruf von Alicia am nächsten Tag angewiesen. Während sie den Raum verlässt, versichert ihr Alicia sie am kommenden Tag anzurufen. Sie dreht sich nicht mehr um.
46. Alicia und Roberto unterhalten sich. Roberto ist fertig mit den Nerven, er will Gabi nicht verlieren, das Geschäft geht den Bach runter und Alicia ist seiner Meinung nach Schuld am Verlust von Gabi. Ob sie wolle, dass sie noch eine Mutter verliere. So realisiert Alicia schlussendlich, dass Roberto in die illegale Adoptionsgeschichte verwickelt ist.
47. Daraufhin stürmt er ins Kinderzimmer, doch Gabi ist nicht da. Alicia provoziert ihn und fragt nach dem Gefühl wenn man nicht weiß wo seine Tochter ist, woraufhin er durchdreht. Er schlägt Alicia und klemmt ihre Hand in der Türe ein. Als einen Moment später das Telefon klingelt ist Gabi in der Leitung. Er versucht so zu tun, als ob nichts geschehen wäre. Gabi singt ihm das Lied von María Elena Walsh vor. Als Alicia sich wieder gefangen hat, geht sie auf Roberto zu, währen Gabi am Telefon singt. Die Beiden umarmen sich, dann nimmt sie ihre Tasche und geht. Roberto steht alleine am Telefon und hört Gabi singen. Er weint und realisiert, dass er alles verloren hat. „Ciao mi vida“ sind seine letzten Worte, gleichzeitig fällt die Tür ins Schloss und Alicia ist weg.
48. Gabi sitzt im Schaukelstuhl auf einer Terrasse und singt wieder das Lied: „Ay que miedo que me da“. Ein Übergang zum Originallied von María Elena Walsh entsteht. Dies ist zugleich die Schlussequenz.

10 **ABSTRACT**

Die argentinische Diktatur, deren letzte Militärregierung bis 1984 andauerte, hat einen wesentlichen Einfluss auf die argentinische Filmgeschichte. Ziel dieser Arbeit ist es, die Hintergründe der Diktatur, anhand eines diskursanalytischen Zugangs, aufzuzeigen. Daraus leiten sich die Forschungsfragen ab: Wie wird die Diktatur im Film während der Diktatur, in den Exilfilmen und unmittelbar nach der Diktatur inszeniert?

Im zweiten Teil der Arbeit erfolgt eine explizite Analyse des Filmes *La Historia oficial*. Als Grundgerüst hierbei dient die Filmanalyse nach Faulstich. Das Forschungsergebnis zielt auf die Inszenierung und Symbolik der Diktatur im Filmbeispiel ab. Am Ende soll, im speziellen anhand des Machtbegriffes nach Michel Foucault, die Aussage des Filmes aufgezeigt werden.

CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Alexandra Natter
Rain 316
6951 Lingenau
Tel. +43 650 4031435/+43 5513 6184
alexandra_n@gmx.net
Geb. 06.03.1980, Lingenau
Österreichische Staatsbürgerschaft

Ausbildung

2004 - 2010 Studium an der Universität Wien,
Romanistik mit der Spezialisierung auf
Medienwissenschaften, sowie auf die Nebenfächer
Cultural Studies und Kultur und Sozialanthropologie
2003 Studienberechtigungsprüfung
2002 Ausbildung zur Masseurin
2001 Ausbildung zur Skilehrerin
1996 - 1999 Lehre zur Hotel- und
Gastgewerbeassistentin
1994 - 1996 Gymnasium Egg
1990 – 1994 Hauptschule Lingenau
1986 – 1990 Volksschule Lingenau

Besondere Fähigkeiten und Kenntnisse

EDV-Kenntnisse
Englisch und Spanisch in Wort und Schrift
Französischkenntnisse, Okzitanischkenntnisse
Selbstständig, flexibel, belastbar, organisiert